



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Cyprian Norwid : poeta wieku dziewiętnastego

Author: Jacek Lyszczyzna

Citation style: Lyszczyzna Jacek (2016). Cyprian Norwid : poeta wieku dziewiętnastego. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego



Jacek Lyszczyzna

**CYPRIAN
NORWID
POETA WIEKU
DZIEWIĘTNASTEGO**



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu śląskiego
KATOWICE 2016



Cyprian Norwid. Poeta wieku dziewiętnastego



NR 3529

Jacek Lyszczyzna

**CYPRIAN
NORWID
POETA WIEKU
DZIEWIĘTNASTEGO**

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
Marek Piechota

Recenzent
Wiesław Rzońca

7	Wstęp
9	Warszawskie korzenie
11	Mistyczna ludowość Norwida
25	Kult sztuki i artyści
43	Poeta wieku dziewiętnastego
45	Drugie pokolenie emigracji?
71	Symbolizm Norwida
79	Norwidowska semiotyka
89	Romantyk czy modernista
91	Norwid – poeta
123	Dziewiętnastowieczne tęsknoty za mecenatem
131	Ucieczka od romantyzmu
147	Literatura
153	Indeks osobowy
158	Summary
159	Résumé

Jeszcze jedna książka o poezji Norwida, a przecież w ostatnich latach tyle się ich ukazało... Usprawiedliwieniem niech będzie po pierwsze to, że Norwid wciąż czeka na swoje odczytanie. W przypadku Mickiewicza czy Słowackiego utwory niewydane za ich życia dostępne stały się jeszcze w XIX wieku, natomiast wiele utworów Norwida trafiło do czytelników po raz pierwszy dopiero w latach siedemdziesiątych XX stulecia, w wydaniu *Pism wszystkich* pod redakcją Juliusza Wiktor Gomułickiego, a więc – w porównaniu z dziełami wymienionych wcześniej poetów – o cały wiek później, o tyle też krócej trwa zatem ich odczytywanie przez badaczy i interpretacja.

Po drugie, książka ta skupia się na wybranych problemach, co do których badacze zgodni nie są, stanowi więc propozycję ich rozwiązania.

Twórczość Norwida jest tu – podkreślam to mocno – analizowana jako dzieło poetyckie, bo Norwid był genialnym poetą, nie filozofem czy teologiem, i tak należy jego twórczość rozpatrywać.

I kwestia ostatnia, choć chyba nie najmniej ważna – jeden z rozdziałów podejmuje kwestię przynależności poezji Norwida do konkretnego okresu. Do niedawna dla wszystkich było oczywiste, że Norwid był romantykiem, dopiero w ostatnich latach zostało to zakwestionowane, książka podejmuje więc i ten problem. Przy okazji ujawnia to skłonność naszej historii literatury do szufladkowania wszystkich zjawisk i twórców, do wiązania ich z jednym

prądem literackim. Dotyczy to nie tylko Norwida, choć w jego przypadku jest to wyraźne, ale np. także powieści Kraszewskiego. Stąd też tytuł tej książki, wydającej się oczywistością i wręcz banałem – chodzi jednak o pokazanie złożoności fenomenu Norwida, poety, którego twórczość nie daje się zamknąć w ramach jednego tylko prądu, dlatego też sięgamy do pojawiającej się w ostatnich latach koncepcji „dziewiętnastowieczności”.

WARSZAWSKIE KORZENIE

Po klęsce powstania listopadowego w latach trzydziestych XIX wieku na emigracji znaleźli się niemal wszyscy polscy romantyczni poeci i pisarze. W opublikowanym na łamach „Kalendarza Pielgrzymstwa Polskiego na Rok 1840” *Wspomnieniu o piśmiennictwie polskim w emigracji* jeden z najwybitniejszych polskich krytyków literackich epoki romantyzmu Stanisław Ropelewski zwracał uwagę na fakt, że w istocie literatura emigracyjna stanowi w pewnym sensie kontynuację literatury przedpowstaniowej, której naturalny rozwój uległ zaburzeniu przez wydarzenia polityczne:

Na pozór można by mniemać, że piśmiennictwo emigracji nie przedstawia wcale nowych charakterów. Rzeczywiście mało nazwisk przybyło na liście pisarzy narodowych. [...] chociaż prawie ci sami ludzie uprawiają dziś pole umysłowości polskiej, którzy przed dziesiętkiem lat niepodły plon już byli na nim uszczknęli, wszakże w pełni ich pędu, środkiem ich życia przypadł fakt polityczny, co ochwiałwszy w gruncie całą budowę ich pojęć, zwrócił ich pochod na nowe tory i niejako w nowe osoby ich przemienił. Tym sposobem piśmiennictwo emigracyjne znalazło się w logicznej zależności nie od piśmiennictwa poprzedzającej epoki, nie od normalnego rozwinięcia indywidualności uświetniających oba okresy, ale od galwanizującego wszystkie umysły politycznego wydarzenia¹.

1 [S. Ropelewski:] *Wspomnienie o piśmiennictwie polskim w emigracji*. „Kalendarz Pielgrzymstwa Polskiego na Rok 1840”, s. 82.

W konsekwencji centrum polskiego życia literackiego stał się na trzy dziesięciolecia Paryż. Miało to oczywiście swoje konsekwencje dla literatury w kraju, gdzie praktycznie przez całe lata trzydzieste niewiele się działo pod tym względem, a pewne ożywienie zaobserwować można dopiero z początkiem lat czterdziestych, gdy dorosło i zaczęło tworzyć, a więc i debiutować w druku, kolejne pokolenie tych, którzy przeżyli powstanie listopadowe jako dzieci, zbyt młodzi, by brać w nim udział, ale przecież już świadomi dokonujących się wówczas wydarzeń. To pokolenie twórców nazywanych po latach Cyganerią Warszawską. Cypriana Norwida łączyła z nimi nie tylko więź pokoleniowa, ale i towarzyskie kontakty.

Ale przecież temu pokoleniu przyszło dorastać w zupełnie innych warunkach niż poprzedniemu, które w latach dwudziestych tworzyło zręby romantyzmu w Polsce, spierało się o literaturę z klasykami na łamach prasy i w przedmowach do tomów poezji. Przede wszystkim ich nieco młodszy następca siłą rzeczy musieli być nieco gorzej wykształceni po likwidacji uniwersytetów w Warszawie i w Wilnie, nie mogli też chłonąć toczących się w latach dwudziestych na łamach prasy – pomimo istniejącej i wówczas cenzury – ówczesnych w istocie sporów i polemik literackich². W latach trzydziestych zabrakło nie tylko tej prasy, ale cenzura blokowała wszelką możliwość

2 Niektórzy w tym właśnie dopatrywali się jednej z przyczyn Norwidowskich niedomówień. Tak pisał o tym Włodzimierz Toruń: „Mówiąc o problemie nieadekwatności myśli i słowa u Norwida i innych pisarzy »młodej piśmienności Warszawskiej«, należy pamiętać o różnej jego genezie. Z jednej strony na kształt całej krajowej twórczości tego okresu poważnie wpłynęły ograniczenia cenzuralne. [...] Z drugiej strony, dostrzegany rozdźwięk między myślą i słowem miał głębsze uzasadnienie”. W. Toruń: *Wokół Norwidowej koncepcji słowa*. Lublin 2003, s. 35.

kontaktu intelektualnego ze współczesnym światem, kontrolując m.in. i uniemożliwiając przywóz zagranicznych książek.

A więc i owi twórcy krajowi byli w istocie, jak pisał cytowany już wcześniej Ropelewski, kontynuatorami wczesnego romantyzmu lat dwudziestych, o czym świadczy powrót do niektórych gatunków literackich, dawno już porzuconych przez twórców emigracyjnych, jak np. ballada czy powieść poetycka, a także tematyki, takiej jak np. ludowość. Bo tak naprawdę literatura romantyczna zamykała się dla nich w latach dwudziestych – z tego czasu dostępne były dla tego pokolenia utwory literackie, drukowane w poprzednim dziesięcioleciu na łamach gazet czy w książkach, przechowywanych w domowych księgozbiorach, natomiast literatura emigracyjna docierała co prawda do kraju, jej zasięg był jednak bardzo ograniczony. I nie przypadkiem tylko ci twórcy z tego pokolenia, którzy dołączyli do wcześniejszej emigracji, jak Cyprian Norwid czy Teofil Lenartowicz, wyrosli ponad innych poetów i pisarzy swego pokolenia. Emigracja bowiem umożliwiła im nadrobienie braków wykształcenia dzięki kontaktowi ze współczesną myślą europejską i amerykańską poprzez lekturę książek i czasopism, a także poznanie całej nowoczesnej literatury emigracyjnej. Pamiętajmy, że w latach czterdziestych, gdy obaj wymienieni poeci znaleźli się poza terenem ziem polskich, gotowe były niemal wszystkie arcydzieła polskiego romantyzmu. Inaczej mówiąc, znaczy to, że rywalami Norwida nie byli już, jak w kraju, inni poeci jego pokolenia, np. Włodzimierz Wolski, Seweryn Filleborn, Józef Bohdan Dziekoński, Seweryn Zenon Sierpiński, Roman Zmorski – Norwid musiał mierzyć się z arcydziełami Adama Mickiewicza, Zygmunta Krasińskiego, Juliusza Słowackiego.

Norwid w swej emigracyjnej twórczości pozostał wiernym wielu tematom, które podejmował jeszcze w kraju, przed wyjazdem, i które jakoś wiążą się z kręgiem zainteresowań poetów warszawskich, zwłaszcza tzw. Cyganerii. Zofia Trojanowicz pisze, że kontekstem dla twórczości Norwida do 1851 roku jest literatura Warszawy jego młodości, jego pokolenia³. Wydaje się jednak, że tym kontekstem jest ona dla całej jego twórczości.

Zwracał na to uwagę już dawno Kazimierz Wyka, pisząc w swej książce o pokoleniach literackich, że twórczość tego poety:

[...] jest w całości uwarunkowana przez atmosferę generacji. Ludowość bądź jako czysta stylizacja zachwytu, bądź jako wiara w wyższą wartość ludu. Przekonanie o roli poezji, przysięga wierności dla niej wraz ze skargą na niedoskonałość wyrazu⁴.

Kontekst całej poezji Norwida stanowi więc twórczość drugiego pokolenia romantyków polskich, tego pokolenia, z którym razem debiutował, z którym w czasach warszawskich łączył go wspólny program⁵. Pisała o tym Zofia Stefanowska:

W atmosferze ożywienia kulturalnego Warszawy tych lat kształtowało się coś w rodzaju własnego programu młodzieży artystycznej, jakaś nowa w romantyzmie polskim problematyka. Poczucie pokoleniowej odrębności szczególnie wyraziście ujawnia się w konflikcie młodych twórców

3 Z. Trojanowicz: *Rzecz o młodości Norwida*. Poznań 1968, s. 5–6.

4 K. Wyka: *Pokolenia literackie*. Kraków 1997, s. 301.

5 Z. Stefanowska: *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*. Lublin 1993, s. 71.

z publicznością, jeszcze wyraziściej w ich własnej interpretacji tego konfliktu. Są w tej interpretacji elementy nowoczesnego rozumienia sytuacji społecznej pisarza i nie jest rzeczą przypadku, że w świadomości profesjonalnej Norwida po latach pojawiają się pytania analogiczne do tych, jakie próbowali sobie już stawiać towarzysze jego literackiej młodości⁶.

Niewątpliwie śladem takich wczesnych zainteresowań Norwida jest właśnie jego wyraźna fascynacja folklorem, wyraźna u romantyków w latach dwudziestych, ale prawie niewidoczna w ich emigracyjnej twórczości. U Norwida natomiast twórczość ludowa jest fundamentem sztuki narodowej i ogólnoludzkiej, stąd tak wielka admiracja poety dla twórczości Chopina i ludowych inspiracji w jego muzyce. Wprost pisał o tym wiele razy, zwłaszcza w *Promethidionie*:

I stąd największym prosty lud poetą,
Co nuci z dłońmi ziemią brązowemi,
A wieszcz periodem pieśni i profetą,
Odlatującym z pieśniami od ziemi.
I stąd największym prosty lud muzykiem,
Lecz muzyk jego płomiennym językiem.
(III, 440)⁷

6 Ibidem, s. 19.

7 Wszystkie cytaty utworów Norwida pochodzą z wydania C. Norwid: *Pisma wszystkie*. Oprac. J.W. Gomulicki. Warszawa 1971. W nawiasach po cytatach podano numer tomu i strony.

Ten sam problem – relacji pomiędzy autentyczną twórczością ludową a „wysoką”, profesjonalną – poruszał także w wierszu *Kolebka pieśni (Do spółczesnych ludowych pieśniarzy)* z cyklu *Vademecum*. Wyraźne są w tych poglądach poety echa ludoznawczych fascynacji poetów z kręgu Cyganerii Warszawskiej, podejmujących przecież nieraz wyprawę w celu poznania i zapisu autentycznego folkloru.

Wiersz ten jest właśnie skrótowym, ograniczającym się do zasadniczych jedynie tez i krótkiego ich uzasadnienia wykładem na temat reguł twórczości poetyckiej oraz źródeł i istoty poezji. Charakterystyczna jest tu postawa podmiotu lirycznego, który nie jest partnerem odbiorcy, lecz przybiera typową dla liryki klasycystycznej postawę „mędrca” pouczającego autorytatywnie czytelnika. Najwyraźniej widać to już w pierwszej zwrotce wiersza:

Gdzie t o n i m i a r a równe są przedmiotowi,
Gdzie przedmiot się harmonią dostraja,
Tam jest i pieśń, i rym – jak kto je powie –
Tam z - s i e d m i a się brzmienie i tam się z - t r a j a ,
I spadkuje się same ku końcowi...
(II, 114)

Retoryka wykładu idzie tu w parze z nasyceniem tekstu metapoetycką terminologią – „ton i miara”, „przedmiot” i „harmonia”, „pieśń i rym”, „brzmienie”, wreszcie opisowo przywołane pojęcie kadencji jako brzmienia, które „spadkuje się same ku końcowi”.

Zwrotka ta razem z następną stanowi jakby rozdział traktatu poświęcony tajemnicy kunsztu mającego na celu osiągnięcie zamierzonego efektu poetyckiego, podczas gdy strofy kolejne skupiać się będą już na kwestii istoty i źródeł poezji.

Owe wywody na temat tonu, miary, harmonii i rymu kojarzyć się mogą z klasycystyczną zasadą *decorum*, polegającą właśnie na zharmonizowaniu i zgodności wszystkich elementów dzieła, zwłaszcza na dostosowaniu zawartości treściowej do formy gatunkowej i narzucanych przez nią wymogów stylistycznych, kompozycyjnych i konstrukcyjnych świata przedstawionego. A przecież Norwidowski wykład stanowi dokładne zaprzeczenie owej klasycystycznej zasady! Nie tylko odwrotne są tu relacje pomiędzy treścią i formą, by pozostać przy tych pojęciach używanych w osiemnasto- i dziewiętnastowiecznych poetykach. To nie, jak w klasycyzmie, forma gatunkowa domaga się wypełnienia treścią, lecz jest ona właśnie owej treści naturalną konsekwencją. Jednocześnie forma ta zostaje w pewnym sensie unieważniona jako cel pracy twórczej poety – to nie o nią naprawdę chodzi. Cechy formalne wiersza są czymś wtórnym. Istotne jest właśnie to, co poeta chce czytelnikowi przekazać – a wówczas nie musi liczyć zgłosek i wymyślać rymów, gdyż wszystko to układa się w akcie twórczym niejako samo, zgodnie z jego wolą. Oczywiście powiedzmy od razu, że ta procedura aktu twórczego dotyczy jedynie prawdziwego poety, natchnionego wieszczka, a nie naśladowcy cudzych form czy marnego rzemieślnika wykuwającego w trudzie kolejne wersy, choć Norwidowska koncepcja poezji bynajmniej nie odrzuca

konieczności pracy poety nad słowem. Rzecz w tym, że praca ta dotyczyć ma nie drugorzędnych cech formalnych wiersza, nad którymi pochylali się z uwagą autorzy klasycystycznych poetyk, ale docierania do najgłębszych, wewnętrznych treści słowa, co u romantyków, a także u Norwida przybierało czasem postać – przynajmy – naiwnego etymologizowania:

– Umiej słowom wrócić ich wygłos-pierwszy –

To jest całą wrażeń tajemnicą:

Rym?... we wnętrzu leży, nie w końcach wierszy,

Jak i gwiazdy nie tam są, gdzie świecą!

(II, 114)

W tym kryje się jednak także element tajemnicy, poezja bowiem dla Norwida nie jest rzemiosłem, lecz właśnie boską tajemnicą. A więc ów poetycki traktat może jedynie zwrócić uwagę na to, gdzie należy szukać jej źródeł, nie może jednak nikogo nauczyć poetyckiego „rzemiosła”.

Zwróćmy też uwagę, że stwierdzenie „Rym?... we wnętrzu leży, nie w końcach wierszy” oznacza bardzo nowoczesne myślenie polegające na negacji powszechnie wówczas przyjmowanego podziału na formę i treść, jednoznaczne uznanie jedności treści i formy, a więc krok ku myśleniu w kategoriach semiotycznych, do czego jeszcze wrócimy w innym rozdziale.

Przywoływana przez Norwida „pieśń ludowa” staje się przykładem owego niezrozumienia tajemnicy poezji, jeśli istotę jej upatruje się tylko w powierzchownym naśladownictwie

drugorzędnych cech poezji, jak owa „płynność słów”, czyli łatwa śpiewność i przybieranie charakterystycznych cech stylistycznych⁸.

Polemika z ową fałszywą ludowością staje się jednak dla Norwida pretekstem do wyrażenia własnych sądów na temat istoty poezji i jej pochodzenia. W zwrotkach następnych sięga do analogii z naturą:

Podobnież i pieśń gminna to nie jest to,
Co wy dziś zrobiliście z niej – –
Płynność słów? – to – oko błysnę łą,
To – ciepły dech, nie zawołanie: „Tchnij!...”
Tak – wywęzła się kwiatu pąk i tak ptaszę
Coraz bystrzej i pełniej widzi dzień,
Nim nad rozpękłą wzleci czaszę –
Wrażenia pierw mając przez swój - r d z e ń !
(II, 114)⁹

Dopatrywać się można w tym nawiązania do tez Maurycego Mochnackiego sformułowanych w jego rozprawie *Myśli o literaturze polskiej* z 1828 roku. Pisał w niej:

- 8 Jak pisze Ryszard Krynicki („Wygłos pierwszy”. „Nurt” 1971, nr 9, s. 34): „[...] niewolnicze-mu naśladowaniu zewnętrznych cech autentycznej poezji ludowej [...] przeciwstawia Norwid ekwiwalent poetycki”. W kategoriach konfliktu dwóch odmiennych wzorców liryki – pieśniowego i retorycznego – rozpatruje to zagadnienie Elżbieta Nowicka (*O dialogowości „Vade-mecum” Cypriana Kamila Norwida*. „Ruch Literacki” 1979, nr 5, s. 319–326).
- 9 Interpretacja tej zwrotki stała się przedmiotem polemiki, jaką podjęła Jadwiga Puzynina (*Polemiki interpretacyjne wokół dwóch wierszy z cyklu „Vade-mecum”*. „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 4, s. 137–142), odrzucając jej odczytanie zawarte w artykule Rocha Sulimy „*Kolebka pieśni*” (W: *Cyprian Norwida kształt prawdy i miłości. Analizy i interpretacje*. Red. S. Makowski. Warszawa 1986).

Naśladowując naturę w stanie działalności jako twórczą, pierwotną siłę, nie jako martwy zbiór rzeczy pod zmysły podpadających, [poeta – J.L.] sam będzie wynalazcą. Lecz potrzeba, aby w swej duszy powtórzył ów twórczy, życiodajny proces¹⁰.

I dalej:

Więc istotą rzeczy, jak i samej piękności, nie jest ich forma, bo ta przez rozdzielenie, rozprószenie cząstek materii, z których są złożone, tak łatwo odmieniona, zepsuta i zniszczona być może.

A ponieważ forma nie jest istotą rzeczy, tym samym więc tą istotą być musi myśl, czyli wyobrażenie; bo tylko z dwóch części złożone są rzeczy i fenomena w świecie materialnym: z myśli i formy¹¹.

Norwid powtarza tu niejako myśl Mochnackiego, modyfikując jej kontekst, bo też nie kwestia naśladowania natury była dla pokolenia Norwida problemem. Mochnacki przestrzegał przed naśladowaniem wytworów natury, wskazując jednocześnie na analogię pomiędzy kreatywnym charakterem natury a istotą aktu twórczego artysty. Norwid przestrzega przed naśladowaniem wytworów poezji i pieśni ludowej polegającym na powielaniu ich powierzchownych cech formalnych, jednocześnie rozbudowuje ową postulowaną przez Mochnackiego analogię przybierającą tu postać trójkąta, którego wierzchołkami są natura,

10 M. Mochnacki: *Pisma krytyczne i polityczne*. Wybór i oprac. J. Kubiak, E. Nowicka, Z. Przychodniak. T. I. Kraków 1996, s. 146.

11 Ibidem, s. 148.

autentyczna twórczość ludowa i poezja „uczona”. Twórczy, kreatywny charakter ma przywoływana przez Norwida natura, w której:

Tak – wywęzła się kwiatu pąk i tak ptaszę
Coraz bystrzej i pełniej widzi dzień,
Nim nad rozpękłą wzleci czaszę –
(II, 114)

I taki sam charakter mieć powinna wszelka twórczość, czy to autentycznie ludowa, czy też owa „uczona”. Tak jak Mochnacki wskazywał naturę jako źródło nauki dla poety, tak Norwid wskazuje twórczość ludową, która stanowić może wzór nie jako zbiór gotowych formuł do naśladowania, ale wskazywać sposób inspiracji twórczej. Bo też to źródło jest w obydwu przypadkach jednakowe, gdyż ta sama jest zawsze istota poezji, czy przybiera ona prostą, surową formę „pieśni gminnej”, czy wyszukanych strof romantycznego poety-wieszcza.

Zauważmy, iż Norwid, tak nieufny wobec wszelkich przejawów mistycyzmu, w swej koncepcji poezji istotę jej upatruje właśnie w takich mistycznych korzeniach:

Stąd to nie są nasze – pieśni-nasze,
Lecz Boskiego coś bierą w się;
(II, 115)

Może to nasuwać pewne podobieństwo do genezyjskich koncepcji Juliusza Słowackiego dotyczących poezji jako wyrazu

Boskiego objawienia i poety jako rewelatora prawd objawionych. Podobieństwo to jest jednak pozorne. U Słowackiego poeta był jedynym, któremu dane było objawienie to odczytać. Inaczej u Norwida – Bóg przemawia do całej ludzkości, poeta jest tylko tym, który jego treści potrafi nadać formę. Pomocna jest w tym Norwidowi koncepcja zbiorowej nieświadomości, wyprzedzająca, jak zauważają komentatorzy, teorię archetypów Carla Gustawa Junga¹², choć wydaje się, że wspólną inspirację dla polskiego poety i szwajcarskiego psychoanalityka stanowiły dziewiętnastowieczne przemyślenia z kręgu niemieckiej filozofii romantycznej. Owa zbiorowa nieświadomość czy też sen ludzkości, w którym uczestniczy poeta, staje się sferą pośrednią pomiędzy boskimi źródłami poezji a aktem twórczym:

Stąd, choć ja śpię... nie ja to śnię – co? śnię:

Ludzkości-pół na globie współ-śni ze mną;

Dopomaga mnie – i cicho, i głęboko,

I uroczyście, i ciemno:

Jak – wszech-oko!...

(II, 115)

W ten sposób według Norwida powstaje poezja gminna, w akcie twórczym bezpośrednim i w pewien sposób naturalnie nieświadomym:

¹² Zob. C. Norwid: *Vade-mecum*. Oprac. J. Fert. Wrocław 1990, s. 144.

Tam to wszczęła się pieśń gminna, jakby z dna
Uspokojonej na skroś głębi
Czerpiąc tok swój i jęk gołębi;
– A Bóg ją sam zna!...

(II, 115)

Z tego samego źródła Boskiej inspiracji czerpanej ze wspólnej nieświadomości snu ludzkości powstaje poezja „uczona” romantycznego wieszcz a i w tym właśnie – ale tylko w tym! – wzorować może się on na poezji gminnej. Wszystko inne bowiem odróżnia już obydwu twórców. O ile pieśń gminna powstaje w sposób spontaniczny i nieświadomy, to w przypadku poety mamy do czynienia ze świadomym siebie aktem twórczym. Niemniej ważna jest różnica dotycząca formy pieśni ludowej i poezji „wysokiej”. Obydwaj twórcy sięgają do tych samych źródeł inspiracji, ale przecież poruszający się w obrębie kultury wysokiej poeta nadać musi swym dziełom inną formę niż autor pieśni gminnej. Łączy ich źródło inspiracji, dzieli odmiennność aktu twórczego i to, co nazwać moglibyśmy kompetencją literacką. Norwid ma świadomość, że za twórczym aktem poety stoi nie tylko jego spontaniczność i autentyczność, o której myśleli pierwsi romantycy, ale także cała tradycja kultury i cywilizacji ludzkości, od której nie sposób się odciąć czy też ją ignorować. A naśladowanie cech formalnych pieśni ludowej, traktowanie jej jako wzorca własnej poetyki, jest właśnie odrzucaniem tej tradycji w imię romantycznego narodowego autentyzmu. I taką właśnie rozległą perspektywę,

nieskrępowaną żadnymi więzami pokoleniowych polemik, przywraca Norwid w swym lirycznym traktacie poetyckim, formułując własną koncepcję poezji, polemiczną wobec romantycznej wiary w nieograniczoną, boską moc twórczą poety-wieszcz.

Inny temat, obecny w niemal całej twórczości Norwida i pojawiający się już w najwcześniejszym, warszawskim okresie jego twórczości, to fascynacja problematyką sztuki i relacji pomiędzy artystą a społeczeństwem, a także kult sztuki i piękna, swoisty estetyzm wyróżniający niewątpliwie poetę z grona emigracyjnych twórców i łączący go z późniejszym modernizmem. Dowodem może być nie tylko cały pierwszy dialog *Promethidiona*, „w którym jest rzecz o sztuce i stanowisku sztuki”¹, jak głosi podtytuł tej części poematu, ale i wiele innych emigracyjnych utworów, zwłaszcza liryków. W fascynacji ową tematyką trudno nie dopatrywać się wpływu poglądów i praktycznych działań młodzieńczych przyjaciół Norwida z kręgu Cyganerii Warszawskiej z ich kultem sztuki i przekonaniem o nieusuwalnej sprzeczności pomiędzy życiem artysty oddanego ideałom piękna a życiem przeciętnego mieszkańca miasta, uganianiającego się za dobrami przyziemnymi i nieczułego na urok ideałów sztuk pięknych. Choć z tym estetyzmem pokolenia Cyganerii Warszawskiej bywało różnie. Pisząc o młodości Norwida, Zofia Trojanowiczowa wskazywała, że pokolenie warszawskich rówieśników Norwida odwróciło się od wartości artystycznych literatury na rzecz siły jej oddziaływania na społeczeństwo². W liryce tej dopatrywano się także aluzji politycznych. Analizując warszawski wiersz Norwida *Wspomnienie*

1 C. Norwid: *Vade-mecum*. Oprac. J. Fert. Wrocław 1990, s. 431.

2 Z. Trojanowicz: *Rzecz o młodości Norwida*. Poznań 1968, s. 66.

wioski Wiktor Mikucki powołuje się na Zofię Trojanowiczową, stwierdzając, iż w wierszu tym: „[...] krytyczne przedstawienie miasta jest alegorią egzystencji pod rządami zaborców, natomiast pełen uduchowionego piękna obraz wioski można odczytać jako alegorię życia w wolnej ojczyźnie”³.

Zwróćmy też uwagę, że romantyczny estetyzm, a więc odwrócenie się na początku, w latach dwudziestych (później oczywiście, na emigracji, rzecz wyglądała już inaczej), od społecznych obowiązków literatury, miało niewątpliwe związki z wcześniejszym rokokiem, z którym łączyło literaturę wczesnoromantyczną (choć oczywiście nie całą) przekonanie o uwolnieniu się od obowiązków społecznych, agitacyjnych, edukacyjnych itp. – utwór literacki w przekonaniu wielu romantyków miał służyć rozrywce i dostarczać estetycznej przyjemności.

Wróćmy jednak do poglądów Norwida na sztukę. Jednym z utworów, poruszających tę kwestię, jest wiersz *Moja piosnka* [1], napisany w 1844 roku we Florencji i wydrukowany rok później na łamach „Biblioteki Warszawskiej”. Jest on zresztą jednym z dowodów na zadziwiającą, zaszłą w ciągu niewielu lat ewolucję twórczości Norwida, mającą wręcz charakter eksplozji poetyckiego talentu. Przecież jego wczesne wiersze pisane jeszcze w Warszawie z początkiem lat czterdziestych nie zapowiadają bynajmniej przyszłego geniuszu poetyckiego młodego twórcy – poprawne i zgrabnie napisane, są przecież dość konwencjonalne i schematyczne. Tymczasem w jego dorobku z pierwszych lat po

3 W. Mikucki: *Nad wierszem Cypriana Norwida „Wspomnienie wioski”*. W: *Norwid – nasz współczesny*. Red. C.P. Dutka. Zielona Góra 2002, s. 145.

opuszczeniu kraju pojawiają się utwory, które – jak chociażby *Moją piosnkę* [1] – bez wahania nazwać można arcydziełami liryki.

Tę wyraźną przemianę początkującego poety w twórcę dysponującego oryginalną, własną poetyką, wytłumaczyć można niewątpliwie – obok oczywiście rzeczy podstawowej, a więc literackiego geniuszu autora – radykalną zmianą kontekstu życia literackiego, w którym Norwid się znalazł. W Warszawie początku lat czterdziestych kontekstem, w którym jego twórczość się mieściła, była przede wszystkim poezja grupy określanej później mianem Cyganerii Warszawskiej, a więc poetów, takich jak Seweryn Filleborn, Roman Zmorski, Włodzimierz Wolski, Józef Bohdan Dziekoński, których nazwiska niewiele mówią dziś przeciętnemu czytelnikowi literatury epoki romantyzmu. A przecież debiutujący Norwid ich twórczość traktować musiał jako współczesną miarę romantycznej poezji, stając do współzawodnictwa o pierwszeństwo na literackim Parnasie ówczesnej Warszawy. I chyba nie tak trudno było zdolnemu ponad miarę młodemu poecie zyskać uznanie i poklask miejscowych salonów, gdy na tym tle pojawiły się jego sprawnie przecież i z niewątpliwym talentem, którego prawdziwej wielkości wówczas nie można było przewidzieć, napisane wiersze. I można z niewielkim ryzykiem pomyłki domyślać się, że gdyby Norwid pozostał do końca życia w Warszawie, jego geniusz poetycki pozostałby uśpiony gorącym przyjęciem i pochwałami ze strony krajowej publiczności utwierdzającymi poetę w przekonaniu o słuszności dróg jego literackiego talentu prezentującego się nawet w nie najwyższego lotu utworach olśniewająco na tle warszawskiego życia literackiego, którego ozdobą stać się miała np.

natchniona „wieszczka” – Deotyma. Wówczas Norwid, chwalony za życia, wydawany i błyszczący na warszawskich salonach, uchodziłby w swoich latach za gwiazdę literacką pierwszej wielkości, na skalę oczywiście lokalną, a dziś jego nazwisko wymienialibyśmy wśród wspomnianych wcześniej poetów krajowych lat czterdziestych i następnych dziesięcioleci.

Wyjazd Norwida z kraju, początkowo niezamierzony jako nieodwołalna emigracja, lecz przedsięwzięty z zamiarem podjęcia studiów rzeźbiarskich we Włoszech, zmienił diametralnie sytuację poety. Pobyt za granicą dał możliwość młodemu artyście – bo przecież nie czuł się Norwid jedynie poetą – nie tylko nadrobienia drogą samokształcenia braków edukacyjnych, jakie posiadać musiało pokolenie pozbawione w kraju wyższych uczelni, a jednocześnie skrępowane narzuconą życiu intelektualnemu żelazną cenzurą, blokującą nie tylko swobodę publikacji, ale i dostęp do współczesnej zagranicznej myśli filozoficznej, politycznej i literackiej. Ważniejszy chyba był w tym przypadku jednak nieskrępowany dostęp do arcydzieł emigracyjnej literatury, które co prawda docierały w nielegalny sposób przez granice do poddanego represjom kraju, jednak zarówno zasięg ich oddziaływania, jak i szczególnie typ lektury, preferującej określone motywy i tematy, narzucający sposób ich interpretacji, nie pozwalały przecież młodemu poecie na traktowanie jej jako własnego horyzontu literackiego, który – powtórzmy to raz jeszcze – wyznaczany był publikacjami warszawskiej prasy i życiem literackim ówczesnych salonów. Konfrontacja z arcydziełami literatury emigracyjnego romantyzmu zmusiła Norwida do przewartościowania planów twórczych,

postawiła go także przed całkowicie nowym dylematem, którego rozstrzygnięcie – mniejsza o to, na ile świadome – zadecydować miało o całej jego przyszłości.

Rzecz w tym, że romantyzm w owym czasie okrzepł już w pewne schematy i konwencje, które przyswoiła sobie czytająca publiczność, oczekująca, że również nowe dzieła podobne będą do tych, którym przyznawano niekwestionowaną wielkość. Niewątpliwie takim wzorcem były utwory Mickiewicza, choć przecież też nie wszystkie – dowodem tego może być niezbyt wielka popularność *Pana Tadeusza*, którego niewiele egzemplarzy sprzedano w pierwszych latach. Stąd nie tylko kłopoty z pozyskaniem publiczności przez np. Juliusza Słowackiego. Norwid ze swą genialną intuicją i talentem poetyckim musiał sobie zdawać sprawę – powtórzmy, nieważne, na ile było to przez poetę uświadomione, na ile zaś pozostawało w sferze intuicji – z tego, że jako twórca ma przed sobą dwie drogi: albo będzie pisał zgodnie z oczekiwaniami publiczności, a więc faktycznie dostosuje się do funkcjonujących już konwencji literackich, albo też odrzucając je, będzie szukał własnej drogi twórczej.

Przypadek pierwszy oznaczałby niewątpliwie zyskanie sporej popularności – etap warszawski dowodzi, że Norwidowi nie brakowało zręczności w schlebaniu gustom odbiorców – ale też z perspektywy czasu jego poezja postrzegana byłaby jako epigońska i sytuowana gdzieś powiedzmy w okolicach Ujejskiego czy Syrokomli. Druga możliwość – odrzucenie obowiązujących konwencji i wybór własnej, odrębnej drogi twórczej – oznaczała pójście wbrew przyzwyczajeniom i oczekiwaniom czytelników, a więc skazywała

poetę na ryzyko niezrozumienia i odrzucenia, choć przecież z jednoczesną świadomością, że doceni to kiedyś „późny wnuk”. Droga taka oznaczała jednak, o czym trzeba pamiętać, wierność jednej z podstawowych zasad estetycznych romantyzmu: zasadzie oryginalności i nieulegania nawet najlepszym wzorom, traktowanej jako wartość sama w sobie. I tak też się stało w przypadku młodego Norwida, który wybrał drogę oryginalności za cenę odrzucenia – charakterystyczne, że z krytyką nie spotykało się na ogół to, co Norwid mówił w swej poezji, tylko sam sposób jego mówienia, któremu zarzucano „ciemność” czy bycie hieroglifem.

Moja piosnka [1] jest wyraźnym dowodem wejścia na tę drogę, poszukiwania własnej, oryginalnej poetyki. Widać to już w symbolizmie tego wiersza, niemającego właściwie wówczas w polskiej poezji – poza niektórymi z liryków łożańskich Mickiewicza – wyraźnych realizacji⁴. Symbolizm był tym, co niemal już od pierwszych emigracyjnych wierszy Norwida stanowiło oryginalny rys jego własnej poetyki, odróżniającej go od wielkich poprzedników – romantycznych „wieszczów”, od których pragnął się uwolnić. Było to wówczas – w pierwszej połowie lat czterdziestych XIX wieku – zjawiskiem tak nowym w polskiej poezji, że pozostało przez współczesnych niezauważone. Zresztą Mickiewicz, który parę lat wcześniej w lirykach łożańskich też wyraźnie tę właśnie poetykę symbolizmu wykorzystał, nie opublikował przecież za życia tych wierszy, a ich późniejsze interpretacje też na ogół pomijały

4 O symbolizmie Norwida pisał już w 1922 roku czeski polonista František Kvapil. Zob. F. Kvapil: *Pierwszy symbolista polski. W: Norwid. Z dziejów recepcji twórczości*. Oprac. M. Ingłot. Warszawa 1983, s. 445–446; zob. M. Żurowski: *Norwid i symboliści*. Warszawa 1964.

ten właśnie – przecież najważniejszy w ich przypadku – aspekt. W czasie, gdy Norwid posłużył się symbolizmem, prekursorstwo Mickiewicza w tym zakresie było więc absolutnie nieznane i autor *Mojej piosnki* wytyczać musiał tę nową drogę polskiej poezji w sposób pionierski.

Oczywiście nowatorstwo poetyki Norwida nie ograniczało się do symbolizmu, choć niewątpliwie ten rys jego twórczości pojawia się najwcześniej – wszelkie eksperymenty językowe na tkance słowa, docieranie do jego najgłębszych sensów poprzez tworzenie neologizmów leksykalnych czy gramatycznych, „kondensacja” znaczeń łamiąca zasady tradycyjnej syntaktyki, eksperymentalne stosowanie interpunkcji, to wszystko miało się pojawić niebawem w poezji Norwida, ale w *Mojej piosnce* [1] jeszcze nie próbuje się on tymi środkami posłużyć.

Mówiąc o symbolizmie tego wiersza, mamy na myśli przede wszystkim ową „nić czarną”, która przybiera czasem postać „wstążki”, czasem „pętlicy”. Przyjęcie tego, że mamy do czynienia z symbolem, czyni bezsensownymi wszelkie próby takich czy innych jego „tłumaczeń”, symbol staje się bowiem wcieleniem owego pierwiastka tajemnicy, którego obecność przesądza o istocie poezji.

Ale przecież także owa „rzecz czarnoleska”, którą przywołuje ostatnia strofa wiersza, nie daje się tak naprawdę sprowadzić jedynie do funkcji peryfrazy oznaczającej poezję doskonałą. Tak jest w najbardziej dosłownym, ścisłym sensie tego wyrażenia, ale przecież – choć nie osiąga ono wymiaru symbolu – kryje się za nim znacznie więcej. Przypomnijmy, iż owa „rzecz czarnoleska” – poezja Jana Kochanowskiego – pojawia się w niejednej wypowiedzi

nie tylko poetyckiej romantyków⁵. Już Kazimierz Brodziński w 1818 roku w swej rozprawie *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, która zapoczątkować miała w Polsce polemiki literackie na temat romantyzmu, pisał o Kochanowskim, iż jego „nieśmiertelne pienia trzy już wieki są wzorem polszczyzny”, a wyszły one „z cichego, gościnnego Czarnolasu ustronia”⁶.

Pomimo pewnej rezerwy, jaką odczuwali wobec epoki renesansu i jej klasycznego charakteru nasi romantycy, wielokrotnie wypowiadali oni utrzymane w tym samym tonie, pełne admiracji słowa pod adresem poezji Jana z Czarnolasu. Adam Mickiewicz w swych wykładach o literaturze słowiańskiej, omawiając jego *Psalterz Dawidów*, stwierdza, iż „Kochanowski jest natchniony, szlachetny, jest jasny, przejrzysty w swym stylu, jego ton poetycki jest śmiały, jego postawa swobodna i dumna nosi piętno jakiejś wiekowości, kapłańskiej dostojności”⁷. Także Norwid nie krył swej fascynacji poezją Kochanowskiego, o której w *Rzeczy o wolności słowa* napisze:

Ten kasztelański Jana język Czarnoleski.

Język, który na Sądzie popiołów zawoła:

„Uwity jestem z nerwów skrwawionych Anioła

-
- 5 Zob. S. Pigoń: *Jan Kochanowski w sądach romantyków*. W: *Pamiętnik Zjazdu Naukowego im. J. Kochanowskiego w Krakowie 8 i 9 czerwca 1930 r.* Kraków 1931; Z. Libera: *Dziedzictwo poezji Jana Kochanowskiego w literaturze późniejszej*. W: *Jan Kochanowski i kultura odrodzenia*. Red. Z. Libera, M. Żurowski. Warszawa 1985.
- 6 K. Brodziński: *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*. Oprac. J. Kulczycka-Saloni. Wrocław 1948, s. 72.
- 7 A. Mickiewicz: *Dzieła*. T. 7: *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy*. Oprac. J. Maślanka. Warszawa 1997, s. 499.

I sędzę was od stopy do włosa, bo jestem
Wszystkich was – razem dechem i moralnym chrzestem!"
(III, 610)

Takie też znaczenie ideału poezji doskonałej przyjmuje „czarno-leska rzecz” w *Mojej piosnce*, kiedy to w ostatniej zwrotce, w niej właśnie bohater liryczny wiersza próbuje szukać środka zaradczego przeciwko owej „nici czarnej”. I oto następuje rzecz zadziwiająca: ta poezja nie tylko nie staje się lekarstwem, nie spełnia oczekiwania, wydaje się oczywistego, iż „serce uleczy”, wręcz przeciwnie – okazuje się, iż „jeszcze mi smutniej”. Pozostawmy na boku kwestie doświadczania przez bohatera lirycznego tego utworu romantycznego spleenu czy też egzystencjalnych rozterek, ich przyczyn i okoliczności, charakteru czy sposobu ich przeżywania. Zatrzymajmy się tylko przy jednym, niezwykle istotnym aspekcie tego wiersza, mianowicie przy wyrażeniu deklarowanym sędzie na temat istoty poezji, jej roli i celu istnienia. Tu przecież już wyraźnie ujawniają się poglądy Norwida na sztukę, na poezję w szczególności, zmierzające do sformułowania w późniejszym okresie konsekwentnie rozwiniętej i uargumentowanej jej koncepcji.

Poglądy romantyków na poezję były oczywiście bardzo różne i zmieniały się z upływem czasu. Od początku jednak – od I tomu *Poezji* Mickiewicza – widoczne jest przeświadczenie, że jest ona narzędziem poznania otaczającej rzeczywistości, gdyż odrzucenie racjonalnej, oświeceniowej wizji świata, w którym panuje ład i porządek poddający się rozumowej percepcji, oznaczało zgodę na niemożność jego racjonalnego opisu, a więc użytecznym

narzędziem stała się właśnie poezja nieoperująca klasycystyczną jednoznacznością peryfraz, lecz wieloznacznością i niedopowiedzeniami metafor. W ten sposób poetycka metafora od początku romantyzmu zyskała wyjątkowy status epistemologiczny, awansując do rangi narzędzia poznania tego, do czego prowadzi tylko Mickiewiczowskie „czucie i wiara”.

Z drugiej strony też romantycy – w odróżnieniu od klasyków upatrujących istotę poezji w „naśladowaniu natury”⁸ – dostrzegali w niej narzędzie kreacji nowych światów tworzonych w wyobraźni poety. Stąd też przyznawano twórcy wyjątkowy status: artysta był jak Bóg stwarzający z nicości nowe byty. Tę analogię pomiędzy Boskim aktem stworzenia świata a twórczością artystyczną pokazuje np. *Arcymistrz* Mickiewicza, artystą stwarzającym piękno jest Bóg w *Hymnie* [„Smutno mi, Boże...”] Słowackiego.

Sformułowana przez Maurycego Mochnackiego koncepcja poezji, której celem i sensem istnienia jest „uznanie się narodu w jestestwie swoim”, akcentuje jej walor poznawczy, w tym przypadku odnoszący się do zbiorowej samoświadomości narodu, której powinna ona być emanacją. I choć w tej koncepcji poeta nie ma cech boskiego twórcy, to przecież warunkiem zasadniczym spełniania przez poezję przypisywanej przez Mochnackiego roli jest także jej oryginalność, gdyż tylko wówczas może być ona narzędziem owej narodowej samoświadomości, gdy nie naśladuje żadnych wzorów, lecz wyrasta z oryginalnych i niepowtarzalnych doświadczeń i refleksji narodu, którego wyrazicielem jest poeta.

8 Wiele miejsca poświęca temu zagadnieniu w swojej książce M. Stanisławski: *Wczesnoromantyczne spory o poezję*. Kraków 1998.

Przypisywanie poezji tak wysokiej rangi i obciążanie jej takimi zadaniami nie przeszkadzało jednak romantykom traktować jej także w sposób – nazwijmy to – „instrumentalny”. Chodzi zarówno o jej funkcję salonową i sztambuchową – przykładem może być nie tylko twórczość Mickiewicza z okresu litewskiego i rosyjskiego, ale i warszawska twórczość Norwida przyjmującego w pewnym stopniu rolę „salonowego” poety. Odrzucenie takiej właśnie roli poety i poezji – salonowej zabawki – przynoszą ostatnie z odeskiego cyklu Mickiewiczowskich *Sonetów*, w których liryczny bohater wyznaje:

Danaidy! rzucałem w bezdeń waszej chęci
Dary, pieśni i we łzach roztopioną duszę;⁹

Nuciłem o miłostkach w rówieńników tłumie;
Jedni mię pochwalili, a drudzy szeptali:
„Ten wieszcz kocha się tylko, męczy się i żali,
Nic innego nie czuje lub śpiewać nie umie.
[...]
Czyliż mu na to wieszcz głós bogowie dali,
Aby o sobie tylko w każdej nucił dumie?”

wykonując wreszcie stanowczy gest w obronie godności poezji i poety:

9 A. Mickiewicz: *Dzieła*. T. I: *Wiersze*. Oprac. C. Zgorzelski. Warszawa 1993, s. 231.

Zrywam struny i w Letę ciskam bardon głuchy¹⁰.

Nie dziwi więc wyraźna aluzja do Jana z Czarnolasu:

Nie kupić Muzy!¹¹

W *Mojej piosnce* Norwida „czaroleska rzecz” nie zostaje przywołana w celu spełnienia żadnej ze wskazanych wcześniej szczytnych ról przypisywanych poezji przez romantyków, ma tylko „serce uleczyć”, podobnie jak wcześniej podjęta próba wyrwania się z więzów „nici czarnej”, gdy bohater liryczny woła: „Niech mi puchar podadzą i wieniec!...” (I, 66) – i także okazuje się lekarstwem nieskutecznym. Poezja nie może być po prostu środkiem zaradczym na egzystencjalne problemy samego poety, nie może być rozrywką. Blisko stąd już do słynnej deklaracji z *Promethidiona*:

I tak ja widzę przyszlą w Polsce sztukę,
Jako chorągiew na prac ludzkich wieży,
Nie jak zabawkę ani jak naukę [...].
(III, 445–446)

Poezja będzie także dla Norwida głosem Boga, który przemawia do ludzkości, i poeta ten głos powinien odczytać i przekazać innym. Tak będzie w *Modlitwie* rozpoczynającej się słowami „Przez wszystko do mnie przemawiałeś – Panie” (I, 135), tak i w *Kolebce pieśni*:

¹⁰ Ibidem, s. 232.

¹¹ Ibidem, s. 230.

Stąd to nie nasze – pieśni nasze,
Lecz Boskiego coś bierą w się [...].
(II, 115)

Moja piosnka nie określa jeszcze, czym jest – lub ma być – poezja. Wskazując jednak, czym być nie może – „zabawką”, a więc rozrywką czy lekarstwem na egzystencjalne problemy – Norwid potwierdza zgodę na romantyczne przekonanie o jej wyjątkowej roli. Czym poezja – czy raczej Poezja – w jego przekonaniu jest i być powinna, dowodzić będzie całą swą późniejszą twórczością.

Na inny aspekt tego wiersza wskazuje w swej interpretacji Zofia Trojanowiczowa¹², zwracając uwagę, że napisany on jest tzw. strofą Mickiewiczowską, a pojawiający się u Norwida „puchar i wieniec” to wyraźne nawiązanie do tzw. ucztu u Januszkiewicza w 1840 roku, kiedy to wygłoszenie przez Mickiewicza improwizacji poprzedziło właśnie spełnienie pucharu wina, a popiersie wieszczki udekorowano wieńcem¹³. Sens wiersza widzi więc badaczka w świadomości niemożności uwolnienia się przez młodego poetę od ciężaru poezji „wieszczów”, spod którego na próżno próbuje się „wywalczyć”. Tak więc jej zdaniem:

Bezradność mówiącego zdaje się być bezradnością młodego poety wobec zastanej sytuacji literackiej, wobec rodzimej tradycji, której wielkość

12 Z. Trojanowiczowa: *Moje piosnki Norwida. Próba nowej lektury*. „Studia Polonistyczne” 1983/1984. Poznań 1984, s. 91–108.

13 Ibidem. s. 96.

i świetność skazuje go niejako na obracanie się w kręgu cudzych ról poetyckich, utrudnia i komplikuje jego własną drogę do czytelnika¹⁴.

Wydaje się jednak, że nie o bezradność tu chodzi: poeta ma świadomość, że idąc traktem wyznaczonym przez poprzedników, jest skrzepowany jako twórca. Tak jest wtedy, gdy:

[...] do serca o radę
Dłoń podniosłem i kładę,
Alic nagle zastygnie prawica:
[...]
Dłoń mi czarna obwiła pętlica.
(I, 66)

Kiedy sięga po „złotostruną lutnię”, pragnąc „czarnoleskiej rzeczy”, nie pojawia się owo uczucie skrzepowania mocy twórczej, przeciwnie – wyraźna jest świadomość panowania nad tym instrumentem, będącym także synonimem najwyższej rangi twórczości poetyckiej. I nieprzypadkowo właśnie wtedy też pojawia się ów smutek – zrozumieli, jeśli przyjmiemy, że decydując się na tę samotną drogę oryginalności poetyckiej, młody twórca zdaje sobie sprawę z ceny, jaką przyjdzie mu za to zapłacić. I jako świadomy swego powołania poeta tę drogę mimo wszystko wybiera.

W krajowych korzeniach twórczości Norwida doszukiwać się można także np. jego dwuznacznego w istocie stosunku do salonów i zapewniającego je towarzystwa. Ta mieszanina fascynacji

¹⁴ Ibidem, s. 99.

z wyraźnym poczuciem wyższości i pogardą dla ludzi spędzających czas na salonowych konwersacjach i innych rozrywkach wyniesiona została niewątpliwie z młodzińskich, warszawskich lat, gdy młodego poetę fetowano w tym towarzystwie. Pisze o wadze motywu salonów i ich bywalców w poezji *Cyganerii Warszawskiej* Bogdan Zeler:

Tak jak motyw rozczarowania światem cechuje całą literaturę romantyczną, tak motyw pogardy, a często nienawiści do bywalców „salonu”, jest niezwykle charakterystyczny dla autorów z kręgu *Cyganerii*¹⁵.

Na te obrazy i wspomnienia nałożyć się miała zupełnie już inna emigracyjna rzeczywistość, w której Norwid nie był już pupilkiem salonów i ulubieńcem publiczności.

Z kraju też wyniósł niewątpliwie niechęć do szerzącego się na emigracji mesjanizmu narodowego i wszelkich mistycyzmów, tak obcych zawsze trzeźwo myślącemu poecie.

Z warszawskiej młodości Norwida wywodzi się też obecny do końca w jego twórczości motyw artysty i jego skłócenia ze społeczeństwem, tak mocno przez poetę pielęgnowany w czasach paryskich. Motyw to stojący u podstaw ideologii warszawskich „Cyganów” i później, już po śmierci poety, sprzyjający jego „odkryciu” właśnie przez pokolenie młodości, które przecież ten mit podjęło i rozwinęło. Tak pisał o tym Kazimierz Cysewski:

15 B. Zeler: *Cygan refleksyjny (kilka uwag o wizji człowieka w liryce Seweryna Filleborna)*. W: „Prace Historycznoliterackie”. T. 17. *Podróż i historia. Z literatury Oświecenia i Romantyzmu*. Red. Z.J. Nowak, I. Opacki. Katowice 1980, s. 136.

Poezja Norwida uzewnętrznia kompleks myślowy, że prawdziwie wielki Artysta to artysta samotny, odrzucony, wierny swoim ideałom. [...] Poezja Norwida zdaje się przeprowadzać znak równania między sukcesem za życia i miałością. Wielki artysta (także szerzej – wielki człowiek) u Norwida to prawie zawsze, zbyt często, by uznać to za przypadkowe bądź tylko wyraz zainteresowania określoną problematyką, artysta z kłopotami za życia¹⁶.

Przyjrzyjmy się pod tym kątem podejmującemu go jednemu z wcześniejszych wierszy Norwida, napisanemu w roku 1842 po jego wyjeździe z Polski i podróży po Niemczech, gdzie w kościele pw. św. Wawrzyńca podziwiał słynne dzieło średniowiecznego rzeźbiarza. Wiersz ten zatytułowany po prostu *Adam Krafft* zaczyna się w sposób charakterystyczny, przeciwstawiając los artysty i nieczułego świata, głosząc jednocześnie kult sztuki:

I ty w szpitalu zakończyłeś życie,
Od nieudolnych zrozumiany głazów,
Co ludzi jeszcze nauczają skrycie,
Zaledwo echem twoich brzmiać wyrazów,
Twojego serca powtarzając bicie – –
I ty w szpitalu z trosk umarłeś – smutno:
Jak gdyby głazom tylko wierzyć można,
Jeśli je dłuta w kształt szlachetny utną
I zaopatrzy jaka myśl pobożna
W kamienny pacierz...
(I, 59)

16 K. Cysewski: *Wokół „Pióra” i „Adama Krafta” (tezy i zbliżenia)*. W: *Czytając Norwida*. Red. S. Rzepczyński. Słupsk 1995, s. 28.

O wielki mistrzu! słusznie zginasz barki
I na ramionach własne pieścisz dzieło,
Gdy oto widzę, wedle błażej miarki,
Nie ocenili, co ich prześcignęło:
Samemu tobie zostawując brzemię
Zniesienia siebie – boś opuścił ziemię.
(I, 60)

Opis jego dzieła, które do dziś można tam podziwiać,

Z twoich to ramion latoroślą wzbity,
Zaowocował w grona świętych twarzy,
Nie jako rzeźba, lecz jak hymn Lewity,
Trzymającego przednią straż ołtarzy;
Wylany z duszy, nie zaś stałą rytę.
(I, 59)

jest pretekstem do dalszego postawienia jego twórcy, artysty jako wzoru dla innych – zadumy nad losem Krafft'a i jego następców:

O wielki mistrzu! tyś dał innym przykład,
Ku jakim szlakom mają zdążać sami,
Niech tylko pojmą, biorąc czyn za wykład,
Cherubowymi wznosząc się skrzydłami
Nad liść wawrzynu, łzę i szyderstw węża,
Niechaj się ku nim oglądają z góry
Z ewangeliczną łagodnością męża.

Ty nawet przebacz, jeśli z widzów który,
Jerozolimskie naśladować córy,
Gdy w grobie Pana oglądały płótno,
Westchnie – a puste zawtórzą mury:
„I ty w szpitalu z trosk umarłeś – smutno!...”
(I, 60)

Tak więc zdaniem Norwida ten konflikt pomiędzy widzącym dalej i lepiej niż inni artystą a otaczającym go społeczeństwem jest czymś trwałym i niezmiennym, zarówno w nowoczesnym dla poety wieku XIX, jak i w idealizowanym przecież przez romantyków średniowieczu. Tutaj tej idealizacji brak, wiersz natomiast doskonale wpisuje się w późniejszą modernistyczną już ideologię i jej kult sztuki.

POETA WIEKU DZIEWIĘTNASTEGO

Zacznijmy od słów Kazimierza Wyki, który pisząc o Norwidzie, jednoznacznie kwestionował jego przekonanie, iż należy do drugiego pokolenia emigracji polskiej i właśnie w fakcie jego pokoleniowego wyobcowania upatrywał ważną przyczynę literackich niepowodzeń Norwida. Pisał badacz:

Opowiada się fantastyczne historie o wyobcowaniu społecznym i klasowym Norwida, zamiast powiedzieć po prostu, że Norwid wyobcował się ze swego pokolenia, a do drugiego pokolenia wielkiej emigracji, jakie sobie uroił, wejść nie mógł, bo takie nie istniało¹.

Czy na pewno nie istniało? Można się oczywiście spierać o takie czy inne nazwiska, faktem jednak jest, że w odróżnieniu od listopadowych emigrantów, których przeżyciem pokoleniowym stał się udział w powstaniu listopadowym i którzy znaleźli się we Francji po jego klęsce, ci, którzy jak Norwid znaleźli się tam później, odczuwali swą przynależność pokoleniową, odmienną od pokolenia „weteranów”, byli też mentalnie już ludźmi innymi. Zwraca zresztą uwagę na tę odmienność mentalności Norwida – odmienność chyba jednak właśnie pokoleniową – wielu piszących o różnych aspektach twórczości poety. I tak np. Zofia Stefanowska pisała jednoznacznie:

¹ K. Wyka: *Pokolenia literackie*. Kraków 1997, s. 302.

Jest Norwid tym romantykiem polskim, który wyzwolił się z dylematu szlacheckiego. Owych kwestii tak trudnych dla poprzedniego pokolenia: jaka rola szlachty w walce o wolność? jaka jej misja narodowa? jakie miejsce w przyszłej Polsce? – owych kwestii u Norwida po prostu nie ma².

I pisze też o innym aspekcie tej odmienności Norwida:

Cywilizacja przemysłowa to integralny składnik Norwidowskiej wizji świata i Norwidowskiej historiozofii, a stosunek poety do niej nie jest bynajmniej tak jednoznacznie negatywny, jak się zwykło przyjmować³.

i stwierdza jednoznacznie: „Jest Norwid poetą miasta”⁴.

A rzecz to przecież ważna, bo większość romantyków, z którymi stykał się Norwid w Paryżu, pochodziła z wiejskich lub małomiasteczkowych dworów i po prostu źle się w Paryżu czuła, marząc – jak chociażby Mickiewicz czy Słowacki – o życiu na łonie natury, z dala od wielkomiejskiego gwaru. Ważne jest także to, że sam Norwid odczuwał tę swoją odmienność. I np. o *Zwolonie* jako utworze napisanym przez Norwida właśnie o swoim pokoleniu pisze Zofia Trojanowicz⁵. A sam poeta tę swoją odmienność wyrażnie przecież motywował, pisząc w wierszu *Do Walentego Pomiana Z.*:

2 Z. Stefanowska: *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*. Lublin 1993, s. 74.

3 Ibidem, s. 81.

4 Ibidem, s. 79.

5 Z. Trojanowicz: *Rzecz o młodości Norwida*. Poznań 1968, s. 117–167.

Oto, że w świat wchodziłem, gdy w największej sile
Poetów trzech (co właśnie zasnęli w mogile)
Śpiewało! –
(II, 157)

Ta świadomość własnej odmienności widoczna jest też w wierszu *Klaskaniem mając obrzękłe prawice...*, choć pewne jego fragmenty mogą jednak budzić pytania. Wyraźny przecież biografizm widoczny jest w stwierdzeniu:

Było w Ojczyźnie laurowo i ciemno
I już ni miejsca dawano, ni godzin
Dla nieczekanych powi i narodzin,
Gdy Boży-palec zaświtał nade mną;
(II, 15)

Czy więc chodzi tu o czas wskazany w poprzednim wierszu, gdy pozycja „trójcy wieszczów” była już tak silna, że wyczuwalna dla poety stawała się już presja romantycznej konwencji? Ale przecież nie w momencie narodzin Norwida, gdy młody, nikomu wcześniej nieznany poeta Adam Mickiewicz wydawał w Wilnie swój pierwszy tomik wierszy, a dwaj pozostali „wieszczowie” byli jeszcze przed swym debiutem. Lata dwudzieste to czas, w którym młodzi mieli przecież poczucie „końca historii”, w której już nic ważnego i ekscytującego nie miało się zdarzyć za ich życia – w przeciwieństwie do pokolenia starszego, które niegdyś przeżyło epopeję napoleońską, a w Królestwie polskim cieszyło się już

tylko stanowiskami i w miarę wygodnym życiem, którego ceną było rozstanie się z ideałami patriotycznej młodości. A Franciszek Morawski w *Liście pierwszym. Do klasyków* przewrotnie upatrywał winę romantyków właśnie w zaburzeniu tego spokoju i raz na zawsze ustalonej hierarchii klasyków, pisząc:

Wchodzę ja wprawdzie w gniewu waszego przyczynę:
Że śmiano tak zaburzyć Apolla krainę,
Ten Parnas starożytny, gdzie, aż wspomnieć miło,
Wszystko już tak spokojnym i tak cichym było,
Że nikt mu już słodkiego snu myśli nie kłócił,
A Feb, co się zaledwie raz na wiek przecucił,
Skarciwszy Osyjana i Szekspira zbrodnie,
Chrapiącą klasycznością zarządzał swobodnie.
Minął już ten wiek złoty i nieprędko wróci;
Cały świat się -zakłócił, więc i Parnas kłóci [...] ⁶

Czy chodzi więc Norwidowi o ciążenie tradycji klasycystycznej, której przedstawiciele czuli się w latach dwudziestych osiemnastego stulecia pewnie, przekonani o swych racjach? Wydaje się przecież, że Norwid był już daleki od wczesnoromantycznego sporu romantyków z klasykami i traktował z jednej strony romantyzm jako oczywistość, z drugiej pozbawiony był uprzedzeń wobec klasycyzmu, z którego inspiracji też czasem przecież czerpał. Wydaje się jednak, że przypuszczenie takie nie ma podstaw, zważywszy, iż dla Norwida ważnym problemem było uwolnienie

6 *Poezja polska XVIII wieku. Oprac. Z. Libera. Warszawa 1983, s. 217.*

się właśnie od romantyzmu Mickiewiczowskiego i oczekiwanych przez czytelników, dobrze znanych im konwencji. A więc może chodzi właśnie o metaforyczne „narodziny” w sensie literackim, „narodziny” poety, wchodzenie do literatury w czasie, gdy wszystko wydawało się już raz na zawsze ustalone i pewne. I Norwid miał przecież świadomość, że jego pisanie zakłóciło ten błogi spokój i porządek. W cytowanym wierszu nie chodzi zatem chyba o rozróżnienie na klasyków i romantyków, ale po prostu o wskazanie, że Norwida poprzedzali „wielcy poprzednicy” – oczywiście również Mickiewicz. Chodzi więc o podkreślenie nowatorstwa Norwida.

Ta świadomość własnej odrębności już w wymiarze pokoleniowym obecna jest wyraźnie w jego pismach i w jego akceptacji miasta czy odmienności poglądów w kwestiach społecznych, na co wskazywała już cytowana wcześniej Zofia Stefanowska. Widoczna jest przecież u Norwida chociażby odmienność postawy wobec współczesnej cywilizacji, często oczywiście krytyczna, ale przecież w odmienny sposób niż w pokoleniu wcześniejszym. Pisała o tym m.in. Zofia Trojanowiczowa, stwierdzając, iż stosunek Norwida do kwestii postępu i współczesnej cywilizacji jest ambiwalentny: pewnie zjawiska ukazane są krytycznie, ale inne akceptowane jak u romantycznych filozofów, by wspomnieć Bronisława Trentowskiego, Augusta Cieszkowskiego czy Karola Libelta⁷. Norwid dostrzega bowiem odmienność sytuacji swojego pokolenia w tym świecie. Zofia Stefanowska stwierdza wprost:

7 Z. Trojanowiczowa: *Ostatni spór romantyczny Cyprian Norwid – Julian Klaczko*. Warszawa 1981, s. 83–117.

[...] w twórczości Norwida pojawiły się problemy wyznaczone przez sytuację pisarza w społeczeństwie cywilizacji przemysłowej⁸.

Analizując nowelę *Cywilizacja*, która przynosi krytykę cywilizacji dziewiętnastego wieku, wskazuje, iż nie jest to przecież krytyka totalna otaczającej poetę współczesnej rzeczywistości: „W Norwidowskiej przypowieści widzę przestrożę przed pychą człowieka, który zawierzył bez reszty temu, co sam stworzył”⁹. A Wiesław Rzońca dodaje: „Norwid odróżnia bowiem Europę wieku kupieckiego, której można wiele zarzucić, od idei europejskości (por. VII, 97), której znaczenie zdaje się nie podlegać dyskusji”¹⁰.

Stosunek do współczesnej poecie idei cywilizacji i europejskości widać też w jego kreacji postaci Napoleona, która w wieku XIX nie tylko przecież dla romantyków była symbolem nowoczesności i postępu.

Kult Napoleona wśród Polaków miał dwie fazy kulminacyjne. Pierwsza, zapoczątkowana utworzeniem Legionów pod wodzą generała Henryka Dąbrowskiego, osiągnęła swe apogeum w okresie Księstwa Warszawskiego. Jej najbardziej wyrazistym przejawem były m.in. kazania Jana Pawła Woronicza z tego okresu oraz liczne utwory poezji okolicznościowej, wśród których na pierwszym miejscu wymienić trzeba *Ody napoleońskie* Kajetana Koźmiana. Fazę drugą otwiera już na emigracji *Pan Tadeusz* Mickiewicza, poemat,

8 Z. Stefanowska: *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*. Lublin 1993, s. 13.

9 Z. Trojanowiczowa: „*Cywilizacja*” Norwida. *Propozycja nowej lektury*. W: Eadem: *Romantyzm. Od poetyki do polityki. Interpretacje i materiały*. Kraków 2010, s. 99.

10 W. Rzońca: *Norwid a romantyzm polski*. Warszawa 2005, s. 183.

który w istocie kult ten na nowo roznieca¹¹. Apogeum tej fazy przypadnie jednak na lata czterdzieste, kiedy to sprowadzenie w roku 1840 do Paryża i powtórny pochówek – tym razem w Hôtel des Invalides – doczesnych szczątków Napoleona wywoła wśród emigrantów euforię. Jej wyrazem stanie się zwłaszcza słynny wiersz Juliusza Słowackiego *Na sprowadzenie prochów Napoleona*¹². Ten romantyczny kult Cesarza przybierze jednak zupełnie inny charakter niż w okresie Księstwa Warszawskiego, kiedy to klasycystyczny triumfalizm wyrażał się w tendencjach do hiperbolizacji jego osoby i wskrzeszaniu symboliki Cesarstwa Rzymskiego. Romantycy wpiśywali osobę Napoleona i dzieje jego zwycięstw, ale i klęski, w kontekst mistycznych systemów mesjanizmu narodowego czy towarzyszących wizji procesu dziejowego. Napoleon przedstawiany był więc – jak we wspomnianym wierszu Słowackiego – w analogii do Chrystusa, jego klęska i śmierć w tej perspektywie stawały się konieczne, aby wypełnić się mogła jego misja w Bożym planie dziejów. Jego osoba staje się zatem doskonałym wcieleniem romantycznych pojęć o roli wielkiej jednostki w historii ludzkości przebiegającej zgodnie z planami Opatrzności. Jednostka postrzegana była w tej perspektywie jako narzędzie w ręku Boga, a jej wielkość i rola odgrywana w dziejach zależeć miała od trafności odczytania przez nią Bożych zamiarów i zgody na przyjęcie owej roli, niełatwej, bo przecież w planie czysto ludzkim kończącej się zwykle klęską, jak zresztą pokazuje to – w rozumieniu romantyków – przykład Napoleona.

11 Zob. J. Lyszczyńska: *Mit napoleoński w „Panu Tadeuszu”*. W: *„Pan Tadeusz” i jego dziedzictwo. Poemat*. Red. B. Dopart, F. Ziejka. Kraków 1999, s. 313–323.

12 Zob. I. Opacki: *Odwrócona elegia*. W: *Idem: Odwrócona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*. Katowice 1999.

Prekursorem takiego postrzegania roli Napoleona w dziejach ludzkości jako narzędzia w rękę Bożym był wspomniany już Jan Paweł Woronicz, darzony uznaniem przez romantyków, gdyż w jego kazaniach i poematach doszukać się można było mesjanistycznej wizji dziejów narodu. W wygłoszonym 3 maja 1807 roku w Warszawie *Kazaniu przy uroczystym poświęceniu orłów i chorągwi polskich wojsku narodowemu nadanych*, mówiąc o odrodzeniu wolnej Polski jako dziele Napoleona Woronicz posłużył się biblijnym cytatem „Palec tu jest Boży” (Wj, 8, 15)¹³, a samego Cesarza określał mianem „pośłańca Bożego”¹⁴. Powtórzył to w wygłoszonym 9 marca 1809 roku *Kazaniu przy pierwszym otwarciu Sejmu Głównego Księstwa Warszawskiego*, stwierdzając: „Musi on być pośłańcem i narzędziem Bożym, bo kiedy nam nikt słowa nie dotrzymał, on pierwszy z niego się wywiązał”¹⁵. I raz jeszcze, już 12 czerwca 1812 roku w *Kazaniu przy otwarciu Sejmu Nadzwyczajnego Księstwa Warszawskiego* wyraził to samo przekonanie w retorycznym zwrocie do Boga:

I Napoleon nie byłby Napoleonem, gdyby wyraźnego posłannictwa Twego w nadaniu stałego pokoju Europie wdzięcznością naszą nie uwieńczył¹⁶.

Kiedy Norwid w 1849 roku przybył na pierwszy dłuższy, bo trwający trzy lata, pobyt do Paryża, kult Napoleona wśród emigrantów

13 J.P. Woronicz: *Pisma wybrane*. Wstęp, wybór i komentarz M. Nesteruk, Z. Rejman. Warszawa 1993, s. 404.

14 Ibidem, s. 405.

15 Ibidem, s. 445.

16 Ibidem, s. 475.

polskich we Francji był niewątpliwie żywy, choć jego wpływ na wyobraźnię zbiorową nie był już tak silny jak z początkiem lat czterdziestych. Poeta czuł się jednak najwyraźniej zobligowany, aby także zmierzyć się z mitem napoleońskim, skoro jednym z pierwszych napisanych wówczas w stolicy Francji wierszy był utwór zatytułowany *Vendôme*. Wyobraźnię Norwida zainspirowała stojąca na paryskim placu Vendôme kolumna Wielkiej Armii wzniesiona w 1810 roku na wzór kolumny Trajana ze spiżu uzyskanego z armat zdobytych w bitwie pod Austerlitz. W wierszu ożywa stojący na szczycie kolumny posąg Cesarza, przy którym pojawia się widmowa postać Juliusza Cezara, po to, aby:

[...] u kolumny zawisnąwszy szczytu,
Z obywatelom cichego błękitu,
A panem miasta – podumał gwarnego,
Z Cezarem drugim świata po-rzymskiego.
(I, 108)

Taki sposób przedstawienia Napoleona nie jest oczywiście przypadkiem¹⁷. Krytyczny stosunek Norwida do mesjanistycznych interpretacji dziejów i przeznaczeń wielkich jednostek sprawiał, że poeta nie mógł iść w ślady nie tylko towianistycznych pomysłów, wręcz ubóstwiających Napoleona (wymowny jest powstały w kręgu idei towianistycznych obraz Walentego Wańkowicza *Apoteoza*

17 O wierszu Norwida *Vendôme* widzianego w kontekście wywodzącej się z antyku tradycji „rozmów umarłych” pisze A. Kadyjewska: *Norwidowskie rozmowy umarłych – dialog postaci i epok*. W: *Liryka Cypriana Norwida*. Red. P. Chlebowski, W. Toruń. Lublin 2003, s. 277–300.

Napoleona, przedstawiający Cesarza w pozie wniebowstępującego Chrystusa), ale nawet ukazać go w mesjanistycznej perspektywie chociażby tak, jak uczynił to wcześniej Słowacki w wierszu *Na sprowadzenie prochów Napoleona*. Znamienne, iż kiedy u Norwida pojawia się w wierszu *Coś ty Atenom zrobił, Sokratesie...* motyw śmierci i pogrzebu Napoleona, to jego los zestawiony zostaje z losami pozostałych wymienionych w tym utworze wielkich postaci w kontekście niezrozumienia i odrzucenia wielkich jednostek przez społeczeństwo, które ich wielkość jest w stanie docenić dopiero po ich śmierci.

Zamiast więc przywołania sakralizujących Napoleona kontekstów Norwid sięga w wierszu *Vendôme* po inny, dobrze utrwalo-ny także w polskiej tradycji – nie tylko klasycystycznej – sposób prezentacji Cesarza. To oczywiście heroizacja dokonywana poprzez stylizację na bohatera antycznego, nawiązującą zresztą do realiów okresu Cesarstwa, którego cała symbolika państwowa wzorowana była na symbolice Cesarstwa Rzymskiego. Stąd też pojawiająca się w klasycystycznej poezji tego rodzaju stylizacja miała podwójny charakter: przywoływała realną symbolikę państwa Napoleona, równocześnie zaś narzucała odbiorcy kontekst, w którym współcześni władcy i wodzowie postrzegani byli niczym bohaterowie antyczni. Tak zresztą postępowano również w malarstwie i rzeźbie tego czasu, przedstawiając wizerunki osób z przełomu XVIII i XIX wieku, jak samego Napoleona czy np. księcia Józefa Poniatowskiego uwiecznionego na pomniku przez Thorvaldsena: w szatach i wieńcach starożytnych Rzymian, w pozach wzorowanych na klasycznych rzeźbach.

Tak samo jest w odach napoleońskich Koźmiana, dla którego Napoleon jest „Cezarem”, ale i Mickiewicz w *Panu Tadeuszu* czasem posługuje się podobną stylizacją, gdy opisać chce sławę Napoleona docierającą do najdalszych krańców Europy:

[...] ów mąż, bóg wojny,
Otoczon chmurą pułków, tysiącem dział zbrojny,
Wprzągłszy w swój rydwan orły złote obok srebrnych,
Od puszczy libijskich latał do Alpów podniebnych,
Ciskając grom po gromie w Piramidy, w Tabor,
W Marengo, w Ulm, w Austerlitz. Zwycięstwo i Zabor
Biegły przed nim i za nim. Sława czynów tyłu,
Brzemienna imionami rycerzy, od Nilu
Szła hucząc ku północy, aż u Niemna brzegów,
Odbiła się, jak od skał, od Moskwy szeregów [...].
(I, w. 894–903)¹⁸

Norwid w swym wierszu każe Napoleonowi z kolumny na placu Vendôme rozmawiać z cieniem Juliusza Cezara, zwracając uwagę na nić wspólnoty triumfów i klęsk, która wiąże ich losy:

A gdzie, o! cieniu – orły twe spadały,
Tam się ja w skrzydła ubierałem chwały [...]
(I, 111)

18 A. Mickiewicz: *Dzieła*. T. 4: *Pan Tadeusz*. Oprac. Z.J. Nowak. Warszawa 1995, s. 38–39.

Nieprzypadkowe jest chyba także posłużenie się przez Norwida poetyką widzenia, przywołującą konteksty biblijne, ale i epopeiczne. Był to zresztą jeden z ulubionych chwytów romantyków, sięgających po niego zwłaszcza w dramacie czy też – podobnie jak uczynił to Norwid – w krótkich utworach o wyraźnie dramatycznej lub epicko-dramatycznej strukturze. Poetyka widzenia była dla czytelnika wyraźnym sygnałem, iż chodzi bądź o wieszczą przepowiednię przyszłości – czasem wręcz w biblijnym duchu prorockim – bądź o zapowiedź ważnych, noszących epopeiczny wymiar wydarzeń.

Wiersz Norwida odwołuje się także do wywodzącej się z tradycji Lukianowskiej konwencji „rozmowy zmarłych”, którą poeta umieszcza jednak nie na Polach Elizejskich, ale w przestworzach nieba, na którego tle rozgrywa się owa wizja dialogu Napoleona z Juliuszem Cezarem. Przeniesienie miejsca owych rozmów można także odczytać jako wyraźne podkreślenie chrześcijańskiego charakteru całej wizji, a więc i treści toczącego się w górze dialogu. Sam Juliusz Cezar ma taką właśnie chrześcijańską świadomość porządku dziejów i świata, gdy stwierdza:

Pół wieku pierwej, niż Bóg był na globie,
Ja byłem [...]
(I, 109)

Protagonisci tej niezwyklej sceny, którzy spotykają się pomiędzy niebem a ziemią, a więc sami niejako są w drodze, dzielą się refleksjami nad zasadami, zgodnie z którymi toczą się dzieje świata i losy jednostek, zarówno tych wielkich, którym dano wpływać na

kształt historii ludzkości, jak i każdego ludzkiego bytu. Norwid podziela tu powszechne romantyczne przekonania historiozoficzne, wedle których dzieje świata toczą się zgodnie z planem Bożym. W planie tym wszystko ma swoje miejsce i czas, zgodnie z nadrzędnym porządkiem rzeczywistości, który – choć nie zawsze jest zrozumiały dla człowieka – ma swój sens. Na paradoksalny wymiar historii zwraca uwagę Napoleon, gdy przypomina swe zwycięstwa w miejscu upadku Cezara. Wskazuje, że jego klęska w śniegach Rosji wbrew ludzkiej logice przyniosła Polakom nową szansę na odrodzenie w postaci Królestwa Polskiego, bowiem tam, „kędy moje w śnieg się zakopały” orły cesarskie:

Podobnież dziwne było rozstrzygnięcie,
I znowu ptak się on wyśniewał białym,
I jeszcze krwawe przysły raz pieczęcie...
(I, 111)

W wierszu tym pojawia się również tak powszechny w literaturze Wielkiej Emigracji – także w poezji Norwida – wątek krytyki współczesnej cywilizacji, która wielkie ideały zamieniła na drobne korzyści, straciwszy właściwą perspektywę teleologiczną dziejów świata i swej własnej egzystencji. Dialog obydwu mężów poprzedza bowiem ironiczna refleksja narratora:

Alea jacta est – stało się znowu
Powszednim drobnym chlebem milijonów,
I do każdego się R u b i k o n rowu

Strugami przełał – i każdy z zagonów
Na oną wyspę zmienił się olbrzyma,
Co dziś małości nawet wielkiej nie ma!...
(I, 108–109)

Właściwa refleksja nad charakterem dziejów, które toczą się zgodnie z nadanym im przez Boga porządkiem, dotyczy dialektyki mocy i po chrześcijańsku pojmowanego bycia „dziecięciem”. Obydwaj rozmówcy byli kiedyś wcieleniem owej ziemskiej mocy, triumfującej potęgi, która określała losy świata. Jak mówi Cezar:

[...] wiek mój, świat mój, lud mój znałem,
Bo trzy te siły spokrewniłem w sobie,
Bo wiek mój, lud mój, świat w ręku trzymałem [...]
(I, 109)

Także Napoleon mówi o sobie:

Oto w świata pyle
Różnymi krwiami napisano – dumny! –
(I, 110)

A przecież obydwa wiedzą już, że zasadą dziejów jest przemiana owej pogańskiej mocy w chrześcijańską słabość „dziecięcia”, w milczenie i w triumf sumienia. Mówi o tym Napoleon:

[...] m o c – znam ja to słowo,
Na stal i fortel, i na spiż przekute –
A dziś? – a jeśli moc znów piorunową
I strach, i niebo wróci Bóg, poprute,
I jeden z Pańskich, znany wam, przymiotów,
G n i e w l i w o ść S ą d u , ozwie się wśród grzmotów...
– Ach, moc!... o cieniu!... a nieba odbicie
W sumieniu?!... Człowiek coraz więcej dzięcię,
Aż uniemowli się w apoteozie
Na tryumfalnym do K r ó l e s t w a wozie.
(I, 110)

Oni obydwaj byli wcieleniem mocy – ale to przezwyciężony już etap dziejów, które zmierzają do ery sumienia, bowiem:

Jest czas dawania i czas odbierania,
I wypocznienia, i odpoczynania [...]
(I, 111)

W parze z tym idzie odmienna niż w romantycznym mesjanizmie wizja jednostki, która nie ma spełnić zbawczej ofiary, poświęcić się za innych. Zamiast tego ukazana jest droga do nieśmiertelności – i tej pojmowanej po chrześcijańsku jako nieśmiertelność duszy, i jak w przypadku wielkich jednostek – jako unieśmiertelnienie przez sztukę, jak stało się to z Napoleonem uwiecznionym na kolumnie na placu Vendôme:

Widziałeś? – męże jak kończą dojrzali,
Kiedy je z ambrą lud na stosie spali,
A sztukmistrz, dalsze przewidując loty,
W rzeźbionej togi upowija sploty
I uniemawla tym rozłagodzeniem,
Co nie jest blaskiem, i nie jest promieniem,
Lecz jakby życia drugiego poczęciem,
Gdy olbrzym ziemi – nieba już dziecięciem?...
(I, 110)

Jest w tym analogia pomiędzy tokiem dziejów i losami jednostki, wszystko toczy się bowiem według zasad ustalonych Bożym projektem:

Otóż i z m o c ą stawa się tak samo,
Jako z mężami, z brązy i z marmury [...]
(I, 110)

I to jest według Norwida prawdziwy wymiar owego „z-marmurzenia się” historii, o którym pisał w wierszu *Wczora-i-ja* – romantyczna idea postępu moralnego ludzkości przybiera w jego wierszu postać chrześcijańskiej wizji rozwoju dziejów, w którym moc ustąpić musi sumieniu.

Właśnie poezja Norwida jest nam dziś bliższa niż utwory „romantycznych wieszczów”. Przez współczesnych autorowi uznawana za „ciemną” i „niezrozumiałą”, czytelnikowi u progu XXI wieku wydawać się może – paradoksalnie – bliższa niż twórczość

pozostałych romantycznych wieszczów. Składa się na to kilka przyczyn. Po pierwsze, zasadniczą barierą utrudniającą odbiór Norwidowej poezji przez czytelników dziewiętnastowiecznych była jej poetyka, tak bardzo odbiegająca od ówczesnych przyzwyczajeń ukształtowanych przez twórczość nie tylko Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego czy Zygmunta Krasińskiego, ale i innych poetów cieszących się wówczas także dużym uznaniem, jak Józef Bohdan Zaleski czy później np. Teofil Lenartowicz i Kornel Ujejski. Norwid oczywiście odrzucał „gładkość” toku wiersza, rytmiczność dłuższych całości frazowych na rzecz znaczeń skupionych na obszarze mniejszych jednostek – nie frazeologicznych, lecz leksykalnych. Takie zasady swej poetyki formułował m.in. w wierszu *Kolebka pieśni (Do współczesnych ludowych pieśniarzy)*:

– Umiej słowom wrócić ich wygłos-p i e r w s z y –

To jest całą wrażeń tajemnicą:

Rym?... we wnętrzu leży, nie w końcach wierszy,

Jak i gwiazdy nie tam są, gdzie świecą!

(II, s. 114)

Towarzyszyła temu także tendencja do eksperymentów językowych w zakresie modyfikacji znaczeń słów, odkrywania ich „głębokiego sensu” czy „rdzenia”.

Można powiedzieć, że Norwid w swej poetyce kierował się przede wszystkim zasadą oryginalności, którą romantyzm uczynił nadrzędną wartością estetyczną. O ile pierwsze pokolenie romantyków dość łatwo mogło się taką oryginalnością wykazać, to

pokolenie Norwida miało już zadanie o wiele trudniejsze: nie tylko dwa pierwsze romantyczne dziesięciolecia przyniosły bogactwo i różnorodność nowatorskich na owe czasy motywów i form literackich, ale jednocześnie całe to romantyczne nowatorstwo nabrało wręcz charakteru kanonicznego, utrwalone zostało w dziełach najwybitniejszych twórców tego okresu. Pokolenie Norwida miało więc przed sobą dwie możliwości: albo kontynuować ten skonwencjonalizowany już kanon wyznaczany przede wszystkim wzorami poezji Mickiewiczowskiej, odwołując się w ten sposób do poetyki dobrze znanej i akceptowanej przez czytelników, albo też go odrzucić, poszukując własnych, oryginalnych sposobów poetyckiej ekspresji. Ta pierwsza droga, wybrana zresztą przez większość rówieśników Norwida, zwłaszcza z kręgu tzw. Cyganerii Warszawskiej, dawała szansę porozumienia ze współczesnym odbiorcą, skazywała jednak twórcę na surowy osąd potomnych, którzy w takiej postawie poetyckiej dopatrywać się mogli epigoństwa. Norwid wybrał drugą drogę, zapewniającą mu uznanie potomnych, dostrzegających z perspektywy minionych dziesięcioleci nie tylko oryginalność tej poetyckiej propozycji, ale potrafiących docenić przede wszystkim jej niezwykłą wartość literacką. Ceną tego wyboru musiało być jednak niezrozumienie przez współczesnych, przyzwyczajonych do zupełnie innego modelu poezji romantycznej i niepróbujących nawet przebić się przez oryginalną poetykę Norwida, poprzestając na odrzuceniu jej pod zarzutem niezrozumiałości.

Oczywiście poetyka Norwida, tak oryginalna i nowatorska w połowie XIX stulecia, nie szokuje dzisiejszego czytelnika, który ma za sobą doświadczenia poezji XX wieku, od eksperymentów

futurystycznych i awangardy dwudziestolecia aż po lingwistyczne tendencje poezji drugiej połowy XX stulecia. Nowatorstwo poezji Norwida stanowiące barierę nie do przebycia dla zdecydowanej większości czytelników dziewiętnastowiecznych nie tylko zostało całkowicie „oswojone” przez ostatnie stulecie, ale jednocześnie sprawia, że twórczość ta wydaje się znaczenie bliższa literaturze nowszej, wobec której niejednokrotnie odgrywała rolę wręcz prekursorską.

Wskazać trzeba jednak jeszcze inne przyczyny sprawiające, iż autor *Vade-mecum* wydaje się nam o wiele bardziej współczesny niż inni poeci epoki, w której tworzył. Przede wszystkim zwrócić trzeba uwagę na wyraźny kryzys dotychczasowego odczytania romantyzmu w tradycyjnych kategoriach literatury patriotycznej podejmującej tematykę martyrologiczną i narzucającej wizję już to narodu ogarniętego tyrtejskim zapalem, już to przyjmującego mesjanistyczne posłannictwo, każące cierpieć za całą ludzkość. Przemiany dokonujące się w naszej części Europy po roku 1990 sprawiły, iż dla kolejnych roczników młodego pokolenia, sięgającego – ze szkolnego przymusu czy też z własnej chęci – po dzieła romantyków takie odczytanie przesłania twórczości naszych „wieszczów” jest nie tylko anachroniczne, ale wręcz niezrozumiałe¹⁹. Zmienił się bowiem kontekst, w którym literatura romantyczna nie tylko powstawała – czasy niewoli narodowej i marzeń o „wybiciu się na niepodległość” – ale była odczytywana do

19 Zob. J. Lyszczyna: *Tradycja romantyczna wobec przemian współczesnego świata*. In: *Science and quality of life. Prospects and challenges of the III Millennium*. „Studium Vilnense” 2000. Vol. 9, no. 2. Vilnius 2001, s. 365–366; Idem: *Romantycy – nasi współcześni?* „Postscriptum” 2002, nr 4, s. 6–14.

chwili odzyskania niepodległości w 1918 roku i ponownie w latach II wojny światowej oraz przez niemal półwiecze komunistycznego zniewolenia. Ta zmiana kontekstu sprawiła, że kontynuacja tradycyjnego odczytywania literatury romantycznej prowadzić musi do jej odrzucenia jako niezrozumiałej lub przynajmniej obcej doświadczeniom dzisiejszego czytelnika²⁰. Oczywiście rzecz w tym, że tamten typ lektury prowadził do zubożenia problematyki dostrzeganej w literaturze romantycznej, której złożoność kryje przecież możliwości znacznie głębszego odczytania chociażby egzystencjalnych i filozoficznych treści mogących nie tylko zainteresować, ale przynosić wręcz odkrywcze impulsy dzisiejszemu czytelnikowi.

I widać wyraźnie, że o ile ta „zmiana paradygmatu” konieczna jest w przypadku Mickiewicza i Słowackiego, a także Krasińskiego, to nie dotyczy ona w zasadzie Norwida. Powód pierwszy to późne „odkrycie” jego poezji, następujące dopiero w XX stuleciu, jej odczytanie nie zdążyło więc utrwalić się w takim kontekście, jak twórczość pozostałych romantycznych „wieszczów” i nabrać charakteru takiego właśnie „paradygmatu”. Również w okresie powojennym twórczość Norwida, choć chętnie wyrывkowo cytowana, zwłaszcza jego wypowiedzi na temat pracy czy obywatelskich obowiązków wobec narodu, traktowana jednak była oficjalnie z pewną podejrzliwością z powodu ortodoksyjnego katolicyzmu poety.

Przyczyna druga tkwi w samej twórczości Norwida, odbiegającej tak mocno od utrwalonych już w jego czasach konwencji nie tylko w sferze poetyki, ale także zawartości intelektualnej. Ów

20 M. Janion: *Zmierzch paradygmatu*. W: Eadem: *Do Europy tak, ale z naszymi umarłymi*. Warszawa 2000.

bezwzględny nakaz dążenia do oryginalności dotyczył przecież nie tylko kwestii poetyckiego warsztatu, ale i ciągłego podejmowania na nowo przemyśleń o fundamentalnych sprawach zarówno indywidualnej egzystencji człowieka, jak i własnego narodu i jego historii. Norwid podejmuje pytania pojawiające się już u jego poprzedników, próbuje uchwycić fundamentalne problemy swej epoki, wynikające zarówno z doświadczeń własnego narodu, jak i z dokonujących się w XIX stuleciu głębokich przemian cywilizacyjnych całego świata, które dotyczyły egzystencji jednostki w różnych jej przejawach. Można więc powiedzieć, że u Norwida dokonuje się w istocie rzeczy reinterpretacja romantyzmu, a jego przemyślenia przedstawiane z chłodnego dystansu intelektualisty obserwującego owe przemiany europejskiej cywilizacji i dostrzegającego wyraźną wspólnotę tych przemian tam, gdzie jego poprzednicy skupiali się wyłącznie na indywidualności i specyfice narodowej, bliższe są jego „późnym wnukom” wkraczającym w wiek XXI.

Przykładem może być chociażby stosunek Norwida do powszechnej wśród emigracji romantycznej myśli mesjanistycznej, którą poeta odrzucał zdecydowanie, dostrzegając nie tylko jej anachronizm w kontekście dokonujących się w XIX wieku przemian cywilizacyjnych, niebudzących co prawda jego entuzjazmu, ale przyjmowanych jako nieuchronne. Mesjanizm był dla niego przede wszystkim fałszywą diagnozą historii narodu i współczesnej rzeczywistości, a więc w istocie był niebezpieczny, bo prowadził do zgubnych w skutkach prognoz i programów na przyszłość. W podobny sposób Norwid odrzucał tyrtejskie wezwania i marzenia o zbrojnej walce, dostrzegając zgubny charakter tego rodzaju

myślenia o przyszłości, pokładającego nadzieje w jakimś bliżej nieokreślonym czynie zbrojnym. Pisał w wierszu *Do współczesnych* (*Oda*), z ironią tłumacząc motywy odrzucenia mesjanistycznych i tyrtejskich pokus:

II

Nogą odepchnąłem ten brzeg, co pokornie
Zgiął się pod moim obcasem;
I skrzypiał mi on, że jest męczeńskim, wytwornie
(Ale przeklinał mnie basem!).

III

Och! wy – którzy śpiewacie krwawo i pożarnie,
Kiedy?... zrozumiecie sąd?
Żyć wy radzi w dziejach, lecz żaden nie wie,
Że cali urosłicie w krwi-ulewie,
Czyści i matematyczni, jak błąd!
(II, s. 182)

Przeciwstawiał temu Norwid wizję duchowego i materialnego rozwoju narodu i społeczeństwa – bo i ta kategoria przecież pojawia się w jego tekstach! – aby w ten sposób dotrzymać kroku owym przemianom cywilizacyjnym narodów Europy i odzyskać faktyczną suwerenność nie drogą militarną, lecz budowaniem potęgi cywilizacyjnej Polski. W tym samym, przywoływanym już wierszu pojawiały się przecież cytowane często słowa o Polsce:

Kraj! – – gdzie każdy-czyn za wcześniej wschodzi,
Ale – książka-każda... za późno!
(II, s. 182)

I w tym miejscu można zwrócić uwagę na dalekosiężność myśli Norwida, który w taki właśnie sposób widział kwestię niepodległości i suwerenności narodów na wiek wcześniej, niż wykrwawiona w dwóch światowych wojnach Europa doszła do podobnych wniosków.

Niemniej ważne, choć związane zwłaszcza z krytycznym podejściem do myśli mesjanistycznej, było zdecydowanie odrzucenie przez Norwida nie tylko koncepcji „narodu wybranego”, ale wszelkich tendencji do idealizacji własnego narodu, jego historii i teraźniejszości. Widoczne jest to chociażby w licznych u niego – tak jak i innych poetów epoki romantyzmu – motywach krytyki współczesnej cywilizacji, której bynajmniej nie idealizował. W przeciwieństwie jednak do większości innych polskich romantyków, zwłaszcza pozostających w kręgu mesjanizmu czy później mistycyzmu spod znaku Towiańskiego, nie przeciwstawiał on „dobrych” Słowian czy Polaków „złemu” Zachodowi – ton krytyki obejmujący różne zjawiska współczesnej cywilizacji dotyczy bowiem zarówno społeczeństw zachodnich, jak i własnego narodu poety, który dostrzega uniwersalizm nowoczesnej cywilizacji, niepozostawiającej poza swym zasięgiem nikogo, chociażby chciał się od jej wpływu odgranaczyć wszelkimi sposobami. Wynika to zresztą logicznie z całokształtu myśli Norwida o sprawach narodu, stawiającego na pierwszym miejscu wspólnotę ludzkości i uznającego narody tylko za jej część. Pisał poeta w jednej z notatek:

Albowiem – szlachetny człowiek nie mógłby wyżyć dnia jednego w Ojczyźnie,
której szczęście nie byłoby tylko procentem od szczęścia Ludzkości.
(VII, 50)

Wymowny jest także wiersz *Moja ojczyzna*:

Ojczyzna moja nie stąd wstawa czołem;
Ja ciałem zza Eufratu,
A duchem sponad Chaosu się wziąłem:
Czynsz płacę światu.

Naród mię żaden nie zbawił ni stworzył;
Wieczność pamiętam przed wiekiem;
Klucz Dawidowy usta mi otworzył,
Rzym nazwał człkiem.

Ojczyzny mojej stopy okrwawione
Włosami otrzeć na piasku
Padam: lecz znam jej i twarz, i koronę,
Słońca słońc blasku.

[...]

Niechże nie uczą mię, gdzie ma ojczyzna,
Bo pola, sioła, okopy
I krew, i ciało, i ta jego blizna
To ślad – lub – stopy.
(I, s. 336–337)

Norwid brzmi zaskakująco współcześnie w lekturze „późnych wnuków”, przed którymi nie stoją już dylematy dążeń do odzyskania niepodległego i suwerennego bytu własnego państwa, a przyszłość niesie właśnie kwestie związane z odnalezieniem swojego odzyskanego miejsca w rodzinie europejskich narodów. I głos Norwida nie brzmi w tych dyskusjach ani trochę anachronicznie.

Według Edwarda Kasperskiego:

Stosunek symbolistów do romantyzmu komplikuje także to, że sam romantyzm nie opublikował wprawdzie manifestu symbolistycznego, ale symbolizm na różne sposoby praktykował. [...] Rozwiązania tego typu zdają się wiązać organicznie z romantyczną filozofią i estetyką, z tendencjami, które były być może teoretycznie słabiej uświadamiane i mniej widoczne, lecz realnie oddziaływały na romantyczną praktykę pisarską¹.

Romantyczny rodowód symbolizmu, w literaturze polskiej nie tak wyrazisty jak np. we francuskiej, jest jednak oczywisty, gdy przywołujemy późną twórczość Adama Mickiewicza, przede wszystkim jego *Liryki łożańskie*, Juliusza Słowackiego z okresu genezyjskiego czy właśnie Cypriana Norwida, najbardziej chyba z polskich twórców romantycznych w symbolizmie pogrążonego². Czeski polonista František Kvapil pisał o nim w 1922 roku: „Zwiastun nowej epoki, nowych kierunków i dróg w sztuce, pierwszy polski symbolista w czasie pełnego rozkwitu romantyzmu, pionier nowego sposobu artystycznego wyrazu”³.

- 1 E. Kasperski: *Symbolizm Norwida w kontekście porównawczym*. W: *Symbol w dziele Cypriana Norwida*. Red. W. Rzońca. Warszawa 2011, s. 44.
- 2 Pokrewieństwom poetyckim Norwida i Stephane’a Mallarmé poświęcona jest książka Piotra Śniedziewskiego: *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*. Poznań 2008.
- 3 F. Kvapil: *Pierwszy polski symbolista*. W: *Norwid. Z dziejów recepcji twórczości*. Wybór, oprac. i wstęp M. Inglot. Warszawa 1983, s. 445.

Symboliczna interpretacja w jego poezji dotyczy zwłaszcza natury – przywołać tu można np. wiersz *Jesień*:

O – ciernie deptać znośniej – i z ochotą

Na dzid iść kły,

Niż błoto deptać, ile z łez to błoto,

A z westchnień mgły...

(I, 117)

– jak i historii rozumianej – dodajmy – zgodnie z romantyczną jej wykładnią, w której istotny jest nie dystans czasowy dzielący nas od wydarzeń uznawanych za historyczne, ale ich wymiar – można by powiedzieć epopeiczny – dla zbiorowości narodowej czy po prostu ludzkiej i dla jej przyszłości. Zgodnie z takim jej pojmowaniem historia dzieje się w sposób ciągły, teraźniejszość staje się przeszłością, a wymiar historyczny mają – albo inaczej: po prostu są historią – także wydarzenia dzisiejsze⁴. Tak rozumiał to zresztą sam *Norwid*, pisząc w wierszu *Przeszłość*:

Przeszłość – jest to dziś, tylko cokolwiek dalej:

Za kołami to wieś,

Nie jakieś tam coś, gdzieś,

Gdzie nigdy ludzie nie bywali!...

(II, 18)

4 Zob. J. Lyszczyna: *Romantyczne odkrycie historycznego wymiaru współczesności*. W: *Pejzaże kultury. Prace ofiarowane Profesorowi Jackowi Kolbuszewskiemu w 65. rocznicę jego urodzin*. Red. W. Dynak, M. Ursel. Wrocław 2005.

Symbolicznego wymiaru nabierają więc u Norwida zarówno wydarzenia sprzed wieków, jak i aktualne: śmierć Fryderyka Chopina, pogrzeb Józefa Bema czy – jak zrównuje to wiersz *Coś ty Atenom zrobił, Sokratesie...* – wydarzenia z różnych epok, gdy symbolem staje się śmierć zarówno Sokratesa, jak Dantego, Kolumba, Camoësa, Kościuszki, Napoleona czy wreszcie Mickiewicza:

Każdego z takich jak Ty świat nie może
Od razu przyjąć na spokojne łóżę,
I nie przyjmował nigdy, jak wiek wiekiem,
Bo glina w glinę wtapia się bez przerwy,
Gdy sprzeczne ciała zbija się aż ćwiekiem
Później... lub pierwój...
(I, 236)

A przecież obok symbolicznego traktowania natury i historii w poezji Norwida nie mniej częste jest ujmowanie różnych zjawisk i elementów rzeczywistości w kategoriach znaku rozumianego według ujęć dwudziestowiecznych. Oczywiście trzeba w tym miejscu zasygnalizować nieostrość terminologiczną rozróżnienia pomiędzy *znakiem* a *symbolem*, terminy te bowiem w XIX i XX stuleciu obrosły rozumieniem bardzo różnym, zarówno w sensie potocznym, jak i w próbach naukowego zdefiniowania ich znaczenia, w efekcie więc ich zakresy znaczeniowe często się pokrywają. Przyjmijmy więc, że istotą zróżnicowania tych terminów będzie jednorazowość i niepowtarzalność symbolu

w rozumieniu młodopolskim⁵, mówiąc o znaku mamy natomiast na myśli jego powtarzalność jako elementu kodu semiotycznego.

U Norwida wielokrotnie spotykamy motyw księgi natury, przez którą do człowieka przemawia sam Bóg, jak chociażby w wierszu *Modlitwa*:

Przez wszystko do mnie przemawiałeś – Panie!
Przez ciemność burzy, grom i przez świtanie;
Przez przyjacielską dłoń w zapasach z światem,
Pochwałą wreszcie – ach! – nie Twoim kwiatem...
[...]
Przez całą Ludzkość z jej starymi gmachy,
Łukami, które o kolumnach trwają,
A zapomniane w proch włamując dachy,
Bujnymi z nowa liśćmi zakwitają.
Przez wszystko!...
(I, 135)

Odczytanie owego tekstu księgi natury zapisanej przez Boga wymaga oczywiście pewnego zaangażowania i wysiłku, a przede wszystkim znajomości tego języka znaków, jak w *Marionetkach*:

Co by tu na to, proszę Pani, zrobić,
Czy pisać prozę, czy wiersze? –

5 O młodopolskim rozumieniu symbolu pisze M. Podraza-Kwiatkowska: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków 1975, s. 13–57.

Czy nic nie pisać... tylko w słońca blasku

Siąść czytać romans ciekawy:

Co pisał Potop na ziarneczkach piasku,

Pewno dla ludzkiej zabawy (!) –

(I, 346)

Przykładem takiego właśnie semiotycznego podejścia do historii i natury może być wiersz *W Weronie*. Norwid idzie w tym wierszu dalej niż Mochnecki, interesuje go bowiem nie tylko kwestia odczytania owej księgi natury, ale i refleksja nad charakterem i sposobem istnienia jej języka, który jest po prostu stworzonym przez człowieka kodem kulturowym. Składają się na niego i elementy natury, jak „łagodne oko błękitu”, spadająca gwiazda czy cyprys, ale i ślady historii, jak owe „gruzy nieprzyjaznych grodów” i „rozwalone bramy do ogrodów” mające charakter znaków. Sprecyzujmy: znaków kulturowych, bowiem to właśnie kultura jest owym systemem semiotycznym, w którym każdy z tych znaków funkcjonuje, przyjmując określone sensy. To człowiek nadaje rzeczom i zjawiskom znaczenia symboliczne, odwołując się do wspólnego, mającego charakter ponadindywidualny i ponadnarodowy kodu kulturowego, w którym spadająca gwiazda i cyprys to znaki śmierci, „oko błękitu” staje się znakiem Bożej Opatrzności, a ruiny i gruzy znakami przemijania i bezpowrotnego zniszczenia.

W tym wierszu ów kod kulturowy czerpie materię znaków nie tylko z natury i historii, ale i z samej kultury. Dzieło Shakespeare’a – jak każde dzieło literackie – jest

takim subkodem, którego elementy, jak stworzone przez niego postaci literackie – zasilają ów ogólnoludzki kod kulturowy.

Powtórzmy, że takie odczytanie wiersza *W Weronie* pozwala mówić o semiotycznej wyobraźni Norwida. Podkreślmy – nie tylko symbolicznej, ale właśnie semiotycznej, gdyż mamy tu do czynienia nie tylko z symbolicznym traktowaniem elementów natury, ale ze świadomością, że łączą się one w swoisty kulturowy kod stworzony przez ludzi nadających zjawiskom i przedmiotom pewne arbitralnie narzucone, lecz zrozumiałe dla wszystkich znaczenia.

Tak więc obok symboli – jak owo błoto w wierszu *Jesień*, jak żałobny orszak pogrzebowy z wiersza *Bema pamięci żałobny rapsod* czy wreszcie gra Fryderyka Chopina w poemacie *Fortepian Szopena* – niemniej często w poezji Norwida spotykamy znaki, których sensy mają charakter ponadindywidualny, gdyż stanowią część kodu kulturowego zrozumiałego dla zbiorowości narodowej czy danego kręgu cywilizacyjnego. Norwid sięga zarówno po znaki funkcjonujące w obrębie tych kodów, jak w omawianym wcześniej wierszu *W Weronie* czy np. w wierszu *Na zapytanie: czemu w konfederatce? Odpowiedź*, odwołującym się do znaków zakorzenionych w narodowej tradycji:

A jednak widać, że znam klejnot wielki
Rzeczpospolitęj,
Skoro przenoszę ponad wieniec wszelki –
Z baranka wity!
(I, 370)

– bądź tworzy nowe, wyjaśniając czytelnikom w poetyckiej formie ich sensy. Tak jest np. z fortepianem Chopina wyrzuconym na bruk – znaczenie tego aktu barbarzyństwa narzuca komentarz pojawiający się w zakończeniu wiersza:

Lecz Ty? – lecz ja? – uderzmy w sądne pienie,

Nawołując: „Ciesz się, późny wnuku!...

Jękły – głuchoe kamienie:

Ideał – sięgnął bruku – –”

(II, 147)

W całej twórczości Norwida znaleźć można przejawy zarówno wyobraźni symbolicznej, jak i semiotycznej, które w jego poezji nie tylko współlistnieją, ale wzajemnie się dopełniają. Lecz to przecież nie wszystko. Nieraz spotykamy się w poezji Norwida z przypadkiem takim, jak w wierszu *Krzyż i dziecko*: tytułowy krzyż jest oczywiście symbolem chrześcijaństwa, ale przecież równocześnie bywa po prostu znakiem, gdy pojawia się na świątyni czy na grobie. Taką też podwójną funkcję pełni w tym wierszu: z jednej strony mamy chrześcijańską symbolikę krzyża, z drugiej staje się on „bramą”, a więc znakiem drogi wiodącej człowieka ku zbawieniu. Tak też w wierszu tłumaczy dziecku jego sens ojciec:

Synku! trwogi zbądź:

To znak-zbawienia;

Płynmy! bądź co bądź –

Patrz, jak? się zmienia...

(II, 95)

Tego rodzaju zjawisko, które nazwać można **semiotyzacją symbolu**, ma miejsce oczywiście nie tylko u Norwida i nie tylko w poezji. Również w przypadku różnego rodzaju innego użycia symboli językowych czy wizualnych stają się one czasem po prostu znakami, a więc elementami jakiegoś kodu, nabierając cech ponadindywidualnych jako element komunikacji. Można więc powiedzieć, że to konkretny sposób jego użycia decyduje, czy mamy do czynienia z symbolem, czy też z rozumianym na sposób semiotyczny znakiem. A procedurę tę dostrzec można nader często w poezji Norwida, który potrafił znakomicie wyzyskać jej poetyckie walory. Rzecz bowiem w tym, że symbol, stając się znakiem, nie traci przecież wszystkich swych naturalnych kontekstów. W ten sposób więc, przez połączenie jego wymiaru symbolicznego z semiotycznym, zwielokrotnia się jego poetycki rezonans. I wydaje się, że Norwid znakomicie to rozumiał i potrafił wykorzystać.

Tak pisał o poezji Norwida Kazimierz Wyka:

Nie mamy na przestrzeni całej naszej poezji nikogo, dla kogo nie powabny, ale wyprany z treści humanistycznych świat przyrody, nie egotycznie podawany świat doznań własnych, ale obiektywny świat kultury był przyrodzonym światem poetyckim, jak to ma miejsce u Norwida¹.

Przyjrzyjmy się temu problemowi na przykładzie jednego z utworów poety. Należący do najpopularniejszych liryków Norwida wiersz *W Weronie*, napisany prawdopodobnie podczas pobytu poety we Włoszech w latach 1847–1849² i włączony później do niewydanego za jego życia cyklu *Vade-mecum*, nazwać można arcydziełem prostoty. To paradoks, że takie jak ten liryki wychodziły spod pióra poety, którego twórczości współcześni zarzucali – nie bez racji przecież – niezrozumiałość i zawłość stylistyczne skrywające każdą myśl. A jednak wiersz ten może być przykładem stylistycznej prostoty i klasycznej harmonii kompozycji, odzwierciedlającej ład świata przedstawionego i jego wyobrażenia w świadomości podmiotu lirycznego. Może też ta właśnie prostota – pozorna w gruncie rzeczy, bo kryjąca zarówno mistrzostwo poetyckiej formy, jak i głębię Norwidowskiej myśli – sprawiła, iż

1 K. Wyka: *Norwid nieobecny*. „Odrodzenie” 1945. W: *Norwid. Z dziejów recepcji twórczości*. Oprac. M. Ingłot. Warszawa 1983, s. 297.

2 Zob. komentarz J.W. Gomułckiego w edycji zbiorowej C. Norwid: *Pisma wszystkie*. Oprac. J.W. Gomułcki. T. 2: Wiersze. Warszawa 1971, s. 380.

wbrew faktycznej popularności tego wiersza zdumiewająco rzadko stawał się on przedmiotem zainteresowania historyków literatury, na co zwracał uwagę już przed laty Wacław Kubacki, pisząc: „Brak nam rzeczowych, przekonywających analiz. Nie ma interpretacji, opartych na przesłankach filozoficznych, stylistycznych i historycznoliterackich”³. Do dzisiaj niewiele się pod tym względem zmieniło, bowiem oprócz obszernego studium Teresy Kostkiewiczowej⁴ na temat tego wiersza pojawiały się w ostatnich latach jedynie drobne uwagi na marginesie różnych prac poświęconych twórczości poety lub też dotyczących kwestii obecności tego utworu w szkolnej praktyce dydaktycznej⁵.

Kompozycyjny ład wiersza Norwida zamkniętego w regularnej konstrukcji stroficznej umacniany jest przez jego wyraźnie antyteyczny charakter uwidaczniający się już w samym przeciwstawieniu zwrotek pierwszej i drugiej, mających charakter opisowy, zwrotkom trzeciej i czwartej przynoszącym komentarz, a raczej znowu dwa, przeciwstawne sobie komentarze odnoszące się do owego opisu świata przedstawionego. Wyraźnie podkreśla to zresztą jeden z wariantów wiersza przytoczony przez Juliusza Wiktora Gomulickiego w jego wydaniu zbiorowym dzieł Norwida⁶, w którym dokładnie w połowie tekstu pojawia się jedyna w całym tekście kropka dzieląca go na dwa równej długości, obejmujące po dwie zwrotki zdania.

3 W. Kubacki: *Łzy czy kamienie?*. „Poezja” 1984, s. 187.

4 T. Kostkiewiczowa: „W Weronie”. W: *Cypriana Norwida kształt prawdy i miłości. Analizy i interpretacje*. Red. S. Makowski. Warszawa 1986.

5 Zob. *Bibliografia interpretacji wierszy Cypriana Norwida*. Oprac. A. Cedro, P. Chlebowski, J. Fert. Lublin 2001, s. 48–49.

6 C. Norwid: *Pisma wszystkie...*, T. 2, s. 162.

Antytetyczność wpisana jest także w samą pierwszą część wiersza, zamykającą się w owym dwuzwrotkowym opisie Werony jako miejsca pamiętającego bohaterów Szekspirowskiej tragedii. Obserwacja podmiotu lirycznego wyróżnia bowiem dwa przeciwstawne sobie porządki. Z jednej strony mamy tu porządek wiecznie odradzającej się natury trwającej w mitycznym czasie przemian powtarzających się wciąż w formie zamkniętego koła:

Nad Kapuletich i Montekich domem,
Spłukane deszczem, poruszone gromem,
Łagodnie oko błękitu –
(II, 22)

Przeciwstawiony zostaje mu porządek historii, w której czas przebiega w sposób liniowy, wszystko ma swój początek i koniec, a nic nie może się powtórzyć. To czas przemijania, po którym pozostają tylko ruiny wpisane w pejzaż natury:

Patrzy na gruzy nieprzyjaznych grodów,
Na rozwalone bramy do ogrodów,
I gwiazdę zrzuca ze szczytu –
(II, 22)

Motywnym wspólnym dla obydwu tych porządków, ujawniającym jednocześnie ich antytetyczność, jest burza obecna zarówno w świecie natury, jak i ludzkiej historii. Natura wraca jednak po burzy do swojego poprzedniego stanu, pozostaje niezmienna:

„Szlukane deszczem, poruszone gromem,/ Łagodne oko błękitu”⁷ pozostaje zawsze ponad światem ludzkiej historii, gdyż nic nie jest w stanie naruszyć porządku natury, w której po burzy znów nastaje spokój. Odmienne prawa panują w świecie przemijającej historii, w której każda dziejowa burza pozostawia po sobie tylko zniszczenia, nieodbudowane ruiny i zgliszcza, które nigdy już nie wrócą do poprzedniego stanu świetności – po wrogich sobie rodach Montekich i Capulettich pozostają tylko „gruzy nieprzyjaznych grodów” i „rozwalone bramy do ogrodów” oraz groby Szekspirowskich kochanków.

Oczywiście Norwid posługując się motywem z tragedii Szekspira aktualizuje tu tylko owo przeciwstawienie dwóch porządków – natury i historii – obecne przecież w filozofii i literaturze już od czasów starożytnych, i nie w tym tkwi istotnie przesłanie jego wiersza. Konstatacja z pierwszych dwóch zwrotek, niemogąca ani zaskoczyć czytelnika, ani też wzbudzić jego oporu, jest tu tylko punktem wyjścia dla następującego w dwóch następnych zwrotek zderzenia przeciwstawnych sobie komentarzy. Oto bowiem owa spadająca gwiazda może być interpretowana na dwa różne sposoby. „Ludzie uczeni” dostrzegają w niej jedynie aspekt materialny:

A ludzie mówią, i mówią uczenie,
Że to nie łzy są, ale że kamienie,
I – że nikt na nie nie czeka!
(II, 22)

7 O metaforze „łagodnego oka błękitu” zob. T. Dobrzyńska: *Metafora*. Wrocław 1984, s. 200–203.

To dla nich tylko „kamień”, a więc rzeczywistość dająca się zbadać w sposób racjonalny i empiryczny, „szkiełkiem i okiem”, jak w Mickiewiczowskiej *Romantyczności*⁸. A przecież Norwid pokazuje w swym wierszu inny jeszcze sposób interpretacji A tego samego zjawiska:

Cyprysy mówią, że to dla Julietty,
Że dla Romea, ta łąza znad planety
Spada – i groby przecieka;
(II, 22)

Zauważmy, że pomimo podobieństwa sytuacji z wiersza Norwida do Mickiewiczowskiej *Romantyczności*, gdzie także obserwacja niecodziennego wydarzenia stała się pretekstem sporu w imię dwóch przeciwstawnych racji, spór ten dotyczy jednak czegoś zupełnie innego. W balladzie Mickiewicza był to problem granic poznania. Po jednej stronie były racje starca, który kierując się zasadami empiryzmu i racjonalizmu, wyznawał zasadę, iż istnieje tylko to, co można poznać za pomocą zmysłów i rozumu. Stwierdzenie „nic tu nie widzę dokoła”⁹ oznaczało w jego mniemaniu po prostu, że niczego tam nie ma. Jego antagonistą – narrator *Romantyczności* – nie negował celowości owych naukowych metod poznania przy pomocy „szkiełka i oka”, protestował tylko

8 Problematyce związków wiersza Norwida z Mickiewiczowską *Romantycznością* poświęcił swój artykuł Z. Lisowski: Czy „W Weronie” jest swoistą wersją „Romantyczności”. „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny wsp. w Rzeszowie” 1976, s. 75–87. Na zagadnienie to zwrócił także uwagę w swym artykule W. Kubacki: *Łzy czy kamienie?*..., s. 188.

9 A. Mickiewicz: *Dzieła*. T. I: *Wiersze*. Oprac. C. Zgorzelski. Warszawa 1993, s. 57.

przeciwko ich absolutyzacji, gdyż jego zdaniem dostarczały one, co prawda, wiedzy o świecie, ale dalece niekompletnej. Był on bowiem przekonany o istnieniu zjawisk leżących poza granicami poznania empirycznego i racjonalnego, dostępnych tylko dla „czucia i wiary”.

Wiersz Norwida przesuwając płaszczyznę sporu na zupełnie inną problematykę. Nie ma tu kwestii granic poznania, lecz odmiennej, choć niesprzecznej i niewykluczającej się wzajemnie interpretacji zjawisk i elementów natury. Tak właśnie jest z owym kluczowym motywem spadającej gwiazdy, który dla ludzi „mówiących uczenie” jest zjawiskiem fizycznym, spalającym się w ziemskiej atmosferze kamieniem-meteor. Tak samo jest z innymi elementami świata natury dającymi się zamknąć w kategoriach zjawisk fizycznych, jak deszcz i grom, „łagodne oko błękitu” nieba, jak wreszcie cyprysy. Interpretacja odmienna nie stanowi negacji takiego widzenia rzeczywistości, ale wynika z przekonania, że cała ta fizyczna rzeczywistość natury może – choć wcale przecież nie musi – być odczytywana także w sposób symboliczny. Spadająca gwiazda jest oczywiście meteor, a więc kamieniem, jednocześnie jednak w kulturze europejskiej jest symbolem śmierci, skojarzonym tu z tragicznymi dziejami Romea i Julii. Podobnie cyprys, na który patrzeć można okiem badacza jako na roślinę, a jednocześnie dostrzegać w nim także symbol żałoby. „Łagodne oko błękitu” z pierwszej zwrotki jest oczywiście pogodnym niebem, ale i symbolem Opatrzności, czuwającej nad światem i historią, tak jak z kolei burza jest nie tylko zjawiskiem atmosferycznym, ale i symbolem kataklizmów pojawiających się zarówno w życiu każdego

człowieka – przykładem losy Szekspirowskich bohaterów – jak i w dziejach ludzkości. Można więc powiedzieć, że każde z tych zjawisk zyskuje tu podwójny status: istnieje zarówno w aspekcie fizycznym, jak i symbolicznym.

Wiersz Norwida zwraca także uwagę na sposób ich istnienia jako bytów symbolicznych. Interpretację zjawiska spadającej gwiazdy jako symbolu śmierci przypominającego losy Romea i Julii podmiot liryczny przypisuje przecież nie sobie, a cyprysom. To przecież „cyprysy mówią”. Warunkiem owej mowy cyprysów jest jednak istnienie pewnego wspólnego kodu kulturowego czyniącego ową mowę zrozumiałą. To przynależność do danego kręgu kulturowego – w tym przypadku do wyrastającej z tradycji śródziemnomorskiej kultury europejskiej – jest konieczna, aby cyprysy i płonący meteor łączyć z symboliką śmierci, a błękit nieba z okiem Opatrzności. Poza tym kręgiem kulturowym pozostaną one tylko zjawiskami natury, dającymi się badać także „szkiełkiem i okiem”, ale nieniosącymi owych symbolicznych znaczeń bądź też wpisujących się w zupełnie odmienną symbolikę innej kultury.

Owe dwa sposoby interpretacji rzeczywistości – materialny i symboliczny – nie wykluczają się wzajemnie, lecz dopełniają. To człowiek nadaje rzeczom i zjawiskom znaczenia symboliczne, odwołując się do wspólnego, mającego charakter ponadindywidualny i ponadnarodowy, kodu kulturowego.

Tak więc kultura jest owym ponadjednostkowym kodem, który pozwala porozumiewać się uznającym swą przynależność do niej ludziom ponad granicami narodów czy języków. Nieprzypadkowo więc symboliczną przestrzenią wiersza Norwida staje się sceneria

Szekspirowskiej tragedii, w której splecione nierozłącznie ze sobą imiona bohaterów stały się także powszechnie czytelnym, nawet w oderwaniu od samego utworu, symbolem tragicznej miłości.

Wydaje się, że takie odczytanie wiersza *W Weronie* pozwala mówić o semiotycznej wyobraźni Norwida. Podkreślmy: nie tylko symbolicznej, ale właśnie semiotycznej, gdyż mamy tu do czynienia nie tylko z symbolicznym traktowaniem elementów natury, ale ze świadomością, że łączą się one w swoisty kulturowy kod stworzony przez ludzi nadających zjawiskom i przedmiotom pewne arbitralnie narzucone, lecz zrozumiałe dla wszystkich znaczenia. Określenie „wyobraźnia semiotyczna” wydawać się może anachroniczne w odniesieniu do dziewiętnastowiecznego poety, którego śmierć wyprzedziła o kilkadziesiąt lat rozwój dwudziestowiecznej semiotyki. A przecież korzeni semiotyki doszukiwać się można już właśnie w dziewiętnastowiecznych przemyśleniach i koncepcjach filozoficznych. Wspomnijmy urodzonego w roku 1839 Charlesa Sandersa Peirce’a, amerykańskiego filozofa uznawanego dziś powszechnie za ojca współczesnej semiotyki. Oczywiście Norwid nie mógł znać jego semiotycznych koncepcji, tym bardziej, że podstawowy zbiór jego dzieł ukazał się drukiem wiele lat po śmierci autora, już w latach trzydziestych XX wieku. Rzecz w tym, że pisma amerykańskiego filozofa dowodzą, iż taki właśnie semiotyczny sposób myślenia o otaczającej człowieka rzeczywistości pojawił się już za życia Norwida w postaci teoretycznych koncepcji, nie powinna więc dziwić nas jego obecność w ujętych, w poetyckie strofy przemyśleniach Norwida. W obydwu przypadkach zresztą owo semiotyczne spojrzenie na naturę miało swe źródło w romantycznym

podejściu do natury jako rzeczywistości mającej dwoisty, materialny i symboliczny jednocześnie charakter. Zgodnie z romantycznym przeświadczeniem wyrażanym już m.in. przez Friedricha Wilhelma Josepha von Schellinga Maurycy Mochnacki pisał w latach dwudziestych w swej rozprawie *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, iż: „Wszędzie natura przemawia do człowieka. Pełno tych znaków w przyrodzeniu”¹⁰. Natura traktowana była więc przez romantyków jako księga, którą można i należy odczytać, jeśli tylko potrafi się poznać jej tajemny język. Norwid idzie w swym wierszu dalej niż Mochnacki, interesuje go bowiem nie kwestia odczytania owej księgi natury, ale refleksja nad charakterem i sposobem istnienia jej języka, który jest po prostu stworzonym przez człowieka kodem kulturowym.

¹⁰ M. Mochnacki: *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*. Łódź 1985, s. 46.

ROMANTYK CZY MODERNISTA

Tytuł wydaje się na tyle oczywisty, że w takim jego sformułowaniu dopatrywać się możemy jakiejś prowokacji. Norwid był poetą, i to jednym z najświetniejszych poetów polskich – z takim stwierdzeniem na ogół zgodzą się i wszyscy badacze, i po prostu czytelnicy¹.

Oczywiście Norwid był też autorem znakomitych nowel, ciekawych listów, jednak właśnie jego dokonania poetyckie, przede wszystkim w dziedzinie liryki, choć także jako autora poematów czy poetyckich dramatów, sytuują się wyraźnie na pierwszym miejscu².

Norwid był więc poetą – chodzi jednak o to, że właśnie jako poetę powinniśmy go głównie cenić, a nie jako myśliciela, filozofa czy teologa. Jego utwory liryczne godne są stanąć w rzędzie największych dzieł poetyckich nie tylko polskich, podczas gdy jego osiągnięcia na innych wspomnianych polach są – delikatnie mówiąc – może i interesujące, jednak na pewno nie wyjątkowe. Właśnie o tym pisał w swej książce Wiesław Rzońca:

Norwida koncepcje sztuki-pracy, umoralniającego piękna, jego teoria czytania, „biała tragedia” i milczenie – zatem wszystko to, co czyniłoby go niezwykłym „romantycznym” europejskim prekursorem modernizmu – jawią się niestety jako bez wyjątku wtórne (przejęte od europejskich myślicieli

1 O tym, że poezja Norwida kierowana była do współczesnych mu czytelników i o jej nastawieniu na dialog, pisze J. Fert: *Norwid poeta dialogu*. Wrocław 1982, s. 107–142.

2 O walce Norwida ze starymi formami – nie tylko literackimi – pisze S. Sawicki: *Norwida walka z formą*. Warszawa 1986, s. 9–23.

tudzież artystów), gdy – zgodnie z historyczną prawdą – osadzimy je na tle lat pięćdziesiątych (*Promethidion*), sześćdziesiątych (*O Juliuszu Słowackim*), siedemdziesiątych (*Pierścień Wielkiej-Damy*), osiemdziesiątych (*Milczenie*)³.

Myślę, że Norwidowi „zaszkodziło” odkrycie go w latach Młodej Polski, gdy w największej cenie była u poetów „głębia myśli”, a Norwid ze swoją wielokrotnie mu wytykaną „ciemnością” poezji do tego awansu nadawał się świetnie.

Zauważmy na marginesie, że podobny charakter miało młodo-polskie „odkrywanie” Słowackiego nie tyle jako znakomitego poety, ale właśnie „tytana” myśli. Do dzisiaj też za szczytowe osiągnięcia Słowackiego uchodzą nie tyle jego liryki, zwłaszcza z lat trzydziestych, ale nieco mętne filozoficznie utwory genezyjskie uważane za największe jego dzieła.

O przywróceniu dzieła Norwida czytelnikom tak pisał Zenon Przesmycki:

Runął mur zapomnienia, którym wiedne czy bezwiedne „niezrozumienie” współczesnych otoczyło postać poety za życia i po zgonie. Minęły nieufne – w pierwszych chwilach wskrzeszenia – sceptycyzmy. Spostrzeżono się nareszcie, że chodzi nie o błahą ciekawostkę literacką, nie o dokument jeno dni wczorajszych. Z wydobytych rękopisów i przypominanych druków wyjrzało olśniewające oblicze wielkiego, profetycznego twórcy, który ongi, w dobie wyłącznego władania romantyzmu, nową, dalszą, dzisiejszą rozpoczynał epokę, który lat temu kilkadziesiąt, wyprzedzając

3 W. Rzońca: *Premodernizm Norwida – na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku*. Warszawa 2013, s. 32.

nie tylko nasze, lecz i ogólnoeuropejskie prądy umysłowe, przenosił – i to nie trafem przeczuć, lecz z całą świadomością i konsekwencją – dziś dopiero w powolnym rozwoju zdobyte lub zdobywane kultury duchowej węgielne kamienie⁴.

Typowo młodopolskiego języka użył w swym odczycie o dziele Norwida Zygmunt Malewski:

Właściwe znaczenie Norwida tkwi nie tylko w jego działalności twórczej na polu poezji i sztuki, ale przede wszystkim w tym, że najpierw jako Polak skupił w sobie, w epoce poromantycznej całą duchową treść narodowego bytu, a po wtóre, że jako poprzednik Wyspiańskiego rozpoczął pierwszy reformę w dziedzinie „literatury czynu”, przeciwstawiając „snom co się na nas niosą różane” ideę rzeczywistego odrodzenia za pomocą słowa-czynu⁵.

A przecież o widzeniu w dziele Norwida przede wszystkim genialnej poezji pisano już dawno. Wystarczy przywołać tu chociażby sformułowany już w latach międzywojennych sąd Manfreda Kridla upatrującego największą wartość w utworach Norwida – liryka:

Jedna jest tylko dziedzina (pozostawiając na boku kilka wybitnych utworów prozą), w której Norwid umie przezwyciężyć fatalny dylemat filozoficzno-poetycki: dziedzina liryki. Jeżeli jest on wielkim poetą, to jest nim właśnie i przede wszystkim dzięki swym poematom lirycznym, dzięki

4 *Norwid: Z dziejów recepcji twórczości*. Oprac. M. Inglot. Warszawa 1983, s. 147.

5 *Ibidem*, s. 161

killkunastu krótkim, skoncentrowanym, skończonym utworom, w których artyzm jego wyraził się w formie doskonałej. [...] W najwyższych swych osiągnięciach w tej dziedzinie dochodzi on do tego, co dane jest tylko największym — do absolutnego i bez reszty stopienia problemu z wyrazem artystycznym, do tworzenia tzw. treści przez formę jedyną i konieczną. [...] Triumfem sztuki lirycznej Norwida jest poetycka krystalizacja zagadnień ogólnych⁶.

Trudno nie zgodzić się z tymi spostrzeżeniami, mając w pamięci takie arcydzieła liryki Norwida, jak *Moja piosnka*, *Aemnarum plenus* czy *W Weronie*. Oczywiście, trzeba tu także dorzucić jego poematy, choć w niektórych z nich ujawnia się w stopniu mniejszym (*Promethidion*) czy większym (*Rzecz o wolności słowa*) pewien dydaktyzm poety. W każdym razie o dziele Norwida trzeba mówić jako o dziele poetyckim, jedynie naprawdę drugoplanowo wskazać można inne aspekty – przecież nie najważniejsze – jego pisarstwa. Właśnie liryce Norwida poświęca Kasperski swój pierwszy – i przy tym najobszerniejszy – „dyskurs”, dowodząc przekonująco, że poeta dążył cały czas do wypracowania własnej koncepcji liryki, do czego zmuszała go zresztą romantyczna zasada oryginalności⁷.

Zresztą na to, że Norwid nie był wielkim filozofem, tylko właśnie poetą, wskazują niektórzy badacze, wyraźnie akcentując tę tezę. Przytoczmy więc kilka takich opinii. Tak pisał o tym jednoznacznie np. Włodzimierz Szturc: „Norwid nie miał daru

6 M. Kridl: *O lirykach Norwida*. „Droga” 1933, nr II. W: *Norwid: Z dziejów recepcji twórczości*. Oprac. M. Inglot. Warszawa 1983, s. 251.

7 E. Kasperski: *Dyskursy romantyków. Norwid i inni*. Warszawa 2003.

filozofowania. Nie umiał prowadzić dyskusji, rozważać kwestii z dziedziny ontologii czy teorii poznania. Zawsze stwarzał nowatorską antropologię twórczości, zwłaszcza w jej tragediowym wymiarze. [...] Norwid nie był filozofem, lecz artystą, stąd ślady jego teoretyzowania wiążą się nie z myślą, ale z intuicją, emocją i najgłębszą ludzką, choć jednostkową, refleksją”⁸.

Równie jednoznacznie podsumowuje to Wiesław Rzońca w poświęconej także temu zagadnieniu książce *Norwid a romantyzm polski*:

Norwid nie był filozofem, jego „filozofia” ma naturę poetycką, jest formą przejawiania się refleksyjności i egzystuje w utworach literackich na ogół jedynie implicite. Próby, skądinąd pożyteczne, nadania refleksji poetyckiej Norwida sensu stricto filozoficznego uznać należy za niezgodne z duchem jego dzieła artystycznego⁹.

Dotyczy to także poglądów religijnych Norwida i częstemu kreowaniu go jako wybitnego wręcz teologa. Pisze Andrzej Fabianowski: „[...] nie możemy klasyfikować jego poglądów religijnych jako ściśle katolickich w rozumieniu katolicyzmu dziewiętnastowiecznego”¹⁰.

Myślę, że warto tu zwrócić uwagę na jedną rzecz. Na tle idei głoszonych np. przez Mickiewicza w jego wykładach paryskich czy filozofii genezyjskiej Słowackiego poezja Norwida musi się oczywiście wydać „ortodoksyjna” katolicko, ale gdy się jej bliżej

8 W. Szturc: *Archeologia wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie*. Kraków 2001, s. 183.

9 W. Rzońca: *Norwid a romantyzm polski*. Warszawa 2005, s. 135.

10 A. Fabianowski: *Cyprian Norwid wobec kwestii żydowskiej*. W: *Norwid – nasz współczesny*. Red. C.P. Dutka. Zielona Góra 2002, s. 133.

przyjrzyć, to wcale nie jest to takie oczywiste. Np. w wielu jego utworach widoczny jest bynajmniej nieortodoksyjny romantyczny panteizm, którego chyba najrażniejszym manifestem był słynny wiersz *Modlitwa*:

Przez wszystko do mnie przemawiałeś – Panie!
Przez ciemność burzy, grom i przez świtanie;
Przez przyjacielską dłoń w zapasach z światem,
Pochwałą wreszcie – ach! – nie Twoim kwiatem...

I przez tę rozkosz, którą urąganie
Siódmego nieba tchnąć się zdaje – latem –
I przez najśłodszy z darów Twych na ziemi,
Przez czułe oko, gdy je łza ociemi;
Przez całą dobroć Twą, w tym jednym oku,
Jak całe niebo odjaśnione w stoku!...

Przez całą Ludzkość z jej starymi gmachy,
Łukami, które o kolumnach trwają,
A zapomniane w proch włamując dachy,
Bujnymi z nowa liśćmi zakwitają.
Przez wszystko!...

(I, 135)

Warto tu przytoczyć zdanie Edwarda Kasperskiego, podsumowującego takie właśnie tendencje do odczytywania dzieła Norwida jako czegoś więcej niż poezji. Píše Edward Kasperski, że jego poezja:

[...] wykraczała poza oderwane kategorie literackości, filozofii, religii czy nauki. Obejmowała składniki każdej z tych dziedzin, ale żadna z nich nie objaśniała całości. Twórczość Norwida nie zamykała się tedy w fikcji literackiej, ponieważ wypowiedzi Norwida aspirowały do prawdziwości, do przeniesienia ich w plan życia. Nie była także filozofią, gdyż przekraczała jej racjonalistyczne założenia i metody. Nie była nauką, ponieważ nie podlegała jej rygorom. Nie była religią, ponieważ nie miała takiego mandatu. Używała natomiast każdej z tych dziedzin do stworzenia mitopoetyckiej całości¹¹.

Niektórzy autorzy zwracają też uwagę na inny znaczący aspekt jego nowatorstwa, mianowicie na język poetycki. Nowy, obcy odbiorcom, wymagający pewnego wysiłku, aby go zrozumieć, zupełnie inny niż język Mickiewicza czy Krasińskiego, budził w konsekwencji zarzuty „ciemności” – bowiem nie treść wypowiedzi Norwida bulwersowała czytelników, ale właśnie sam sposób wypowiedzi. Pisał o tym Piotr Śniedziwski:

Znaczące jest, że zrażali się oni do poety głównie ze względu na język, którego używał¹².

[...] Norwid był więc zazwyczaj przedstawiany jako poeta wielkich idei, zaś bardzo rzadko – jako poeta rzeczywiście modernizujący kształt języka poetyckiego, który jest przecież w jego przypadku dużo bardziej zaskakujący niż głoszone idee¹³.

11 E. Kasperski: „*Północne my syny... Wschodowej historii...*”. *Norwid, Polska i północ. W: Norwid – nasz współczesny*. Red. C.P. Dutka. Zielona Góra 2002, s. 76–77.

12 P. Śniedziwski: *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*. Poznań 2008, s. 252.

13 *Ibidem*, s. 323.

Inna sprawa, że tę „ciemność” poezji Norwida kojarzącą się chyba z pozytywnie pojmowanym elitaryzmem sztuki oceniano też – choć trzeba przyznać, że rzadko – pochlebnie. Jeszcze w 1877 roku entuzjastycznie pisał o tym Zygmunt Sarnecki: „[...] dla swego indywidualizmu właśnie nie może być zupełnie dobrze zrozumiany przez ogół”¹⁴.

Na zakończenie przytoczmy jeszcze jedną opinię – tym razem Wiesława Rzońcy, piszącego w swej książce *Norwid – poeta pisma*:

Norwidologia współczesna, być może po to, aby uzasadnić swoje istnienie, kultuwuje przekonanie, że Norwid jest poetą bardzo trudnym, a zarazem logicznym. Z perspektywy stu lat recepcji dzieła autora *Ciemności* przekonanie to jest po prostu przesądem. Funkcjonuje on przede wszystkim dlatego, że wydawcy i komentatorzy pism poety traktują jako oczywiste to, iż rozumieć teksty Norwida, to nic innego jak odtworzyć jego myśl¹⁵.

Stąd więc ten apel: czytajmy Norwida jako wielkiego – jednego z największych w skali nie tylko polskiej – poetę.

Przywilej późnego urodzenia okazał się dla Norwida-poety w ostatecznym rozrachunku korzystny, choć przecież faktyczne niezrozumienie jego twórczości przez współczesnych i głębokie poczucie odrzucenia zdeterminować miały jego los jako człowieka, dobrowolnego emigranta, artysty, pocieszającego się co

14 Z. Sarnecki: *Cyprian Norwid*. „Echo” 1877, nr 1, s. 5. W: *Norwid. Z dziejów recepcji twórczości*. Oprac. M. Ingłot. Warszawa 1983, s. 126.

15 W. Rzońca: *Norwid – poeta pisma. Próba dekonstrukcji dzieła*. Warszawa 1995, s. 48.

prawda nadzieją, iż „późny wnuk” doceni jego dzieło, ale niemogącego uwolnić się od narastającej goryczy i rozczarowania własnym w czysto ludzkim wymiarze zmarnowanym życiem. A przecież wybór, przed którym stanął Norwid, rozpoczynając poetycką drogę od triumfów na warszawskich salonach, był jednoznaczny. Towarzyskie i literackie sukcesy towarzyszące młodemu poecie w jego warszawskich latach niosły niebezpieczeństwo uwięzienia go w roli twórcy zręcznych i gładko recytowanych, ale w końcu epigońskich wobec wielkiej tradycji romantycznej wierszy. Emigracja i wejście w orbitę pierwszorzędných kontaktów literackich zmuszało go do konfrontacji swej twórczości z arcydziełami polskiej poezji romantycznej, która tam właśnie, pod francuskim, szwajcarskim czy włoskim niebem osiągała szczyt swych możliwości, ale też zmierzała już wówczas ku stopniowemu schyłkowi swego potencjału. Niekryjący ogromnych aspiracji literackich poeta musiał sobie zdawać sprawę, że albo kontynuować będzie drogę wyznaczoną przez „wielkich”, prowadzącą nieuchronnie do wtórności i naśladownictwa, albo też znajdzie swój odrębny szlak, stawiając na ryzykowną oryginalność artystyczną, która nie gwarantuje jednak wygranej.

Cena, jaką zapłacił Norwid za swój wybór, była wysoka. O ile jego przemyślenia sięgające fundamentalnych spraw narodu, religii i egzystencji jednostki przy całym swym nowatorstwie były przecież możliwe do zaakceptowania, a przynajmniej do zrozumienia przez współczesnych, to szokująco oryginalna poetyka jego twórczości nie licząca się z możliwościami

percepcji nawet wyrafinowanego odbiorcy nieuchronnie prowadzić musiała do niezrozumienia i odrzucenia. Wymowne są sądy innych współczesnych Norwidowi poetów. Niewątpliwie tej właśnie odbiegającej od przyzwyczajęń ówczesnych czytelników poetyki jego twórczości dotyczyły słowa Konstantego Gaszyńskiego – poety, którego poglądy na religię, sztukę i naród pod wieloma względami bliskie były poglądom Norwida. W liście do Lucjana Siemieńskiego Gaszyński stwierdzał m.in.: „[...] żal mnie bierze nad tą inteligencją zwichniętą. Jest to fortepianista, któremu brak palców, tłucze po klawiszach łokciami i piętami”¹⁶. Gaszyński określał twórczość Norwida jako „pretensjonalne *Promethidiony*, *Zwolony* i inne tym podobne *Norwidiony*”¹⁷.

Nawet tak subtelny czytelnik literatury jak Zygmunt Krasiński, bardzo życzliwy początkowo wobec Norwida, któremu zresztą i później przychodził nieraz z pomocą materialną, nie krył swojego krytycznego nastawienia wobec jego twórczości, ubolewając nad nią wielokrotnie w swej korespondencji, jak np. w liście do Augusta Cieszkowskiego: „Czasem błysnie coś, co domaga się rozumnym i artystycznym być, ale przepada dla braku rozwidnienia w samym sobie. Szkoda, szkoda, szkoda go!”¹⁸. Niedługo później w liście do tego samego adresata Krasiński precyzował swe zarzuty wobec poetyki Norwida: „Przezeń język polski dochodzi do ostatecznego

16 S. Kossowski: *Konstanty Gaszyński a Lucjan Siemieński w latach 1851–66. Rozdział z dziejów epistolografii romantycznej*. W: Idem: *Wśród romantyków i romantyzmu. Z życia i twórczości poetów z ośmioma podobiznami*. Warszawa 1916, s. 272.

17 Ibidem, s. 273.

18 Ibidem, s. 580.

odspołecznienia wyrazów, albowiem spójnią społeczną jest sens. Gdzie brak tej ich religii, tam powstaje ich odmęt i języka zgon”¹⁹.

Z drugiej strony świadomość nowatorstwa i oryginalności własnej poetyki sprawiała, że Norwid często podejmował w swej twórczości wątki autotematyczne będące owocem jego przemyśleń na temat poezji. Inną konsekwencją usytuowania twórczości Norwida w schyłkowej fazie romantyzmu był nie tylko charakterystyczny zresztą dla całego tego pokolenia dystans wobec odległych już wczesnoromantycznych sporów o literaturę, ale także wynikający z tego odmienny stosunek do tradycji literackiej. O ile pierwsze pokolenie romantyków niejako zmuszone było manifestować nowatorstwo swej twórczości wobec pokolenia poprzedników, to Norwid mógł iść drogą wskazywaną przez takich teoretyków literatury z początku XIX stulecia, jak Kazimierz Brodziński, który w swej rozprawie *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* pisał:

[...] nam nie wypada trzymać się ślepo żadnej strony, ale przyznając bezstronnie wady i korzyści obudwóch, pracować na własnym polu, przyswajając sobie to, co nam przystoi, lub pozbywając się tego, w czym na wzrost narodowej literatury nie będzie można rachować²⁰.

19 Z. Krasieński: *Listy do Cieszkowskiego, Jaroszyńskiego, Trentowskiego*. Oprac. Z. Sudolski. T. I. Warszawa 1988, s. 577.

20 K. Brodziński: *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*. W: *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1801–1830*. Oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński. Warszawa 1995, s. 214.

Podobnie Franciszek Morawski, zajmując pojednawcze stanowisko wobec sporów wrogich sobie obozów w latach dwudziestych, opowiadał się za literaturą narodową jako syntezą najwartościowszych pierwiastków zarówno klasycznych, jak i romantycznych. W swych wierszowanych listach do klasyków i romantyków wzywał obie strony do zgody: „Łączcie dwóch szkół zalety, wygładzajcie wady”²¹.

W pewien sposób poezja Norwida asymiluje dorobek polskiego klasycyzmu traktowanego jako jedna z gałęzi narodowej tradycji literackiej sięgającej dzieła Jana Kochanowskiego, do którego duchowego dziedzictwa Norwid tak często się przyznawał. Jednym z przejawów tego jest zaskakujące przecież u romantyka ożywienie nurtu, który klasycy bez wahania zaliczyliby do wyróżnianego przez nich rodzaju poezji dydaktycznej²². To nie tylko filozoficzne dialogi, jak *Promethidion*, czy poematy, jak *Rzecz o wolności słowa*. Pozostawał przecież Norwid romantykiem ze swym upodobaniem do krzyżowania form i konwencji gatunkowych, toteż konwencja osiemnastowiecznego traktatu poetyckiego wpisana została przez poetę nawet w liryczną strukturę niewielkiego objętościowo wiersza z cyklu *Vade-mecum* zatytułowanego *Kolebka pieśni (Do spółczesnych ludowych pieśniarzy)*.

Nowatorstwo poezji Norwida – wcześniej była już mowa m.in. o jego symbolizmie czy nawet semiotycznym podejściu do otaczającego świata – najwyraźniej widać w cyklu *Vade-mecum*, który

21 F. Morawski: *Klasycy i romantycy polscy w dwóch listach*. W: *Poezja polska 1800–1830*. Oprac. Z. Libera. Warszawa 1984, s. 226.

22 Zob. m.in. F.N. Golański: *O wymowie i poezji*. W: *Oświeceni o literaturze...*, s. 353–355; E. Słowacki: *O poezji w ogólności*. W: *Oświeceni o literaturze...*, s. 350–351.

poeta pisał, myśląc o przyszłym „zwrocie w poezji polskiej”, a więc mając świadomość nowatorstwa swej propozycji. Niestety cykl nie został wydany za życia Norwida²³.

Pytanie o charakter struktury cyklicznej *Vade-mecum* Cypriana Norwida jest w gruncie rzeczy pytaniem o istotę zjawiska cykliczności w literaturze romantycznej. Stwierdzenie takie kryje w sobie oczywiście założenie, iż zjawisko to ma charakter wybitnie historyczny, to znaczy w każdej epoce w inny sposób było realizowane, zasadzając się za każdym razem na innych, specyficznych dla literatury danego okresu założeniach. Wynika ono jednocześnie z przekonania, iż *Vade-mecum* to jeden z najważniejszych cykli lirycznych romantyzmu, ujawnienie więc pewnych fundamentalnych cech jego struktury stanowi próbę wnikięcia w tajemnice poetyki tej epoki. Problem ten jest zresztą szczególnym wyzwaniem dla badaczy literatury, gdyż charakter cykliczności *Vade-mecum* ukryty jest przed czytelnikiem znacznie głębiej niż w przypadku wielu innych tego rodzaju utworów romantycznych, by przywołać tu chociażby Mickiewiczowskie *Sonet y krymskie* z ich wyraźną tożsamością świata przedstawionego i bohatera lirycznego czy *Sonet y odeskie* składające się na quasi-fabularną opowieść²⁴.

Sam Norwid wyraźnie zresztą na to wskazywał, pisząc we włączonym w omawiany cykl wierszu *Finis*:

23 O *Vade-mecum* pisze m.in. J. Fert: *Norwid poeta dialogu*. Wrocław 1982, s. 107–142.

24 Zob. I. Opacki: *Z zagadnień polskiego cyklu sonetowego w polskim romantyzmie*. W: Idem: *Odrócona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*. Katowice 1999, s. 71–160.

Cóś z życia kończę, kończąc – *mecum-vade*,
Złożone ze stu perełek nawlekłych,
Logicznie w siebie, jak we lzę lza, wciekłych.
(II, 139)

Ta metapoetycka refleksja samego autora akcentuje nie tylko konieczność lektury *Vade-mecum* jako pewnej całości, złożonej ze stu ogniwi, ale jednocześnie ujawnia generalną zasadę, według której cykl ten został zbudowany. Otóż jeśli przyjąć istnienie dwóch odmiennych typów cykliczności – syntagmatycznego, w którym kolejne ogniwa powiązane są ze sobą w porządku linearnym, i paradygmatycznego, w którym powiązania te nie występują bezpośrednio pomiędzy kolejnymi ogniwami, ale dotyczą one pewnego wspólnego „środka”²⁵ – to sam Norwid wskazuje tu na ów drugi typ cykliczności. I taki charakter niewątpliwie ma kompozycja *Vade-mecum*, w którym to cyklu poszczególne liryki nie wiążą się bezpośrednio ze sobą na zasadzie następstwa, lecz łączy je w całość pewna nadrzędna struktura. Zauważmy, że jest to w gruncie rzeczy fundamentalna zasada romantycznej fragmentaryczności – modelowym przykładem może być chociażby *Dziadów część III*, w której poszczególne sceny nie łączy ani następstwo zdarzeń, ani miejsce, ani nawet osoby, lecz przecież razem składają się one na pewną oczywistą całość. Podobnie zresztą zbudowany został Mickiewiczowski cykl *Sonetów krymskich*.

25 Zob. J. Lyszczyńska: „Kontuszone pogadanki” Konstantego Gąszyńskiego. W: *Cykl literacki w Polsce*. Red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska. Białystok 2001, s. 91.

Taki sposób konstruowania dzieła literackiego zgadza się także z głoszoną przez Norwida – również w wielu utworach z cyklu *Vade-mecum* – koncepcją harmonii jako swoistego stanu równowagi struktury złożonej z elementów sprzecznych wobec siebie, lecz składających się w efekcie na pewną dynamiczną całość.

W cyklu stu wierszy Norwida również nie mamy następstwa zdarzeń – nie jest to przecież cykl epicki, lecz liryczny – nie łączą ich także miejsce czy osoba bohatera lirycznego. Różnorodna jest tematyka utworów, choć niewątpliwie można by tu wskazać kilka preferowanych przez poetę problemów, jak szeroko pojęta diagnoza współczesnej cywilizacji, moralistyka czy refleksje metapoetyckie. Przypomina to w pewien sposób strukturę poematu dygresyjnego, którego zasadniczym celem była właśnie prezentacja ujętych w formę swobodnych dygresji odautorskich refleksji o bardzo szerokim wachlarzu tematycznym²⁶. Oczywiście struktura poematu dygresyjnego miała charakter dwubiegunowy, rozpięta była pomiędzy fabułą ogniskującą się wokół losów bohatera (mógł nim być zresztą sam narrator, jak np. w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* Słowackiego) a narracją, z jednej strony relacjonującą fabułę, z drugiej koncentrującą się wokół dygresji.

26 Analogicznie ujmuje problem relacji pomiędzy klasycystycznym poematem opisowym a romantycznym cyklem sonetowym, analizując strukturę *Sonetów krymskich*, I. Opacki: *Z zagadnień polskiego cyklu sonetowego...*, s. 97–98: „I tak Mickiewicz rozpoczął w polskim romantyzmie drogę cyklu sonetowego, na której ujawniła się największa jego nowość: cykl sonetowy jako romantyczne rozbicie tradycyjnej formy poematowej. Rozbicie, w którym najjaskrawiej ujawniła się romantyczna tendencja do zmieszania i scalania struktur różnorodzajowych i różnogatunkowych”.

W Norwidowskim cyklu brak oczywiście fabuły i bohatera, w rozumieniu epickim, choć przecież nie do końca jest to tak oczywiste – charakterystyczne, iż w wielu utworach *Vade-mecum* pojawia się właśnie wewnętrzna struktura fabularna, natomiast podmiot liryczny poszczególnych wierszy staje się nie tylko organizatorem całości cyklu, ale w pewien sposób przyjmuje równocześnie rolę bohatera lirycznego.

„Dygresyjną” warstwą Norwidowskiego cyklu rządzi bez wątpienia cel dydaktyczny: podmiot liryczny ujawnia się jako moralista podejmujący różnorodne problemy współczesnej cywilizacji i rozwoju społecznego, postawy Polaków wobec faktu wymazania Rzeczypospolitej z mapy Europy, a w tym kontekście także zagadnienia obowiązków, celów i sposobów tworzenia, jak i oddziaływania literatury i sztuki. Sam poeta zresztą we wstępie *Do czytelnika* poprzedzającym *Vade-mecum* jednoznacznie taką właśnie rolę poezji przypisywał, wskazując z pewnym ironicznym tonem na niedostatek aspektu moralnego w dotychczasowej poezji polskiego romantyzmu:

Wszelako: szkoła ta, cechująca się rozjaśnianiem i wyrokowaniem o szerokich historycznych sytuacjach lub o prawach narodu, nie miała zapewne dosyć czasu, aby w utworach jej strona obowiązków, strona moralna, znaczne zajmowała miejsce... W ogóle literatury naszej moralisci zbyt szczupłym są zastępem, dlatego że położenie narodu daje więcej folgi głosom o prawa wołającym niżli zajmującym się obowiązkami.

(II, 9–10)

Jednocześnie wyraźnie podkreśla, iż takie właśnie obowiązki poezji wynikają z okoliczności obecnego miejsca i czasu, kiedyś bowiem literatura – przynajmniej w pewnym stopniu – będzie mogła się od nich uwolnić:

Otóż myślę, że pod tym pierwszym względem rozwinięcie dziennikarstwa odejmie wiele z rzeczy i ciężarów, które ponosiły były dotąd skrzydła poezji.
(II, 10)

Nieprzypadkowo jednym z tak często powtarzających się słów w różnych utworach całego cyklu jest „sumienie”, by przywołać chociażby znany cytat z wiersza *Socjalizm*:

– O! nie skończona jeszcze Dziejów praca,
Nie-prze-palony jeszcze glob, Sumieniem!
(II, 19)

Cały cykl jest manifestem takiego właśnie przekonania, iż najważniejszym celem poezji jest nie tylko uczestniczenie w tym dziele, ale wręcz jego inspirowanie i kierowanie jego postępem.

Jak już wskazywaliśmy, rolę bohatera lirycznego całości cyklu przejmuje sam podmiot liryczny poszczególnych utworów. Wiąże się z tym bardzo istotny problem literatury romantycznej, mianowicie obecność w utworach tej epoki swoistej „sugestii autobiografizmu”²⁷ rozumianej jako zaprogramowany przez samych

27 Zob. J. Lyszczyzna: *Romantyczna sugestia autobiografizmu tekstu*. W: *Biografie romantycznych poetów*. Red. Z. Trojanowiczowa, J. Borowczyk. Poznań 2007, s. 139–146.

romantyków sposób odczytywania tekstów odwołujący się do biografii samego autora i wręcz narzucający konieczność interpretowania utworów literackich w jej kontekście. Najprostszym i najbardziej skutecznym sposobem było wprowadzanie w obręb świata przedstawionego autentycznych imion czy nawet nazwisk, realiów dotyczących miejsc i wydarzeń, co prowadziło do celowego pomieszania porządków autentycznej biografii autora i biografii bohatera literackiego. Wynikało to w pewien sposób z towarzyszącego literaturze romantycznej od samego początku postulatu prawdy i szczerości jako podstawowych kryteriów jej autentyczności i wartości.

Taki typ lektury sugeruje też czytelnikowi cały cykl *Vade-mecum*, odwołując się w wielu utworach do autentycznych – lub przynajmniej sugerując ich autentyzm – doświadczeń i przeżyć samego poety. W ten sposób owa „sugestia autobiografizmu” stawała się dla potencjalnego czytelnika gwarancją szczerości i wiarygodności całej refleksyjnej, „dygresyjnej” warstwy cyklu. A takich wierszy, wyraźnie wskazujących na autobiograficzny kontekst, w całym cyklu jest wiele, by wskazać chociażby te najwyraźniej odwołujące się do doświadczeń życiowych i literackich samego autora, jak *Ciemność*, *Kolebka-pieśni*, *Finis*, *Fortepian Szopena*. Oczywiście najwyraźniej ten autobiograficzny kontekst wysuwa się na pierwszy plan w opatrzonym numerem I wierszu rozpoczynającym się incipitem „Kłaskaniem mając obrzękłe prawice...”, a przez współczesnego wydawcę zatytułowanym tak jak cały cykl: *Vade-mecum*²⁸.

28 Zob. przypis autora opracowania – Józefa Ferta – w wydaniu: C. Norwid: *Vade-mecum*. Oprac. J. Fert. Wrocław 1990, s. 16.

Utwór noszący manifestacyjnie autobiograficzny charakter wpisuje w te właśnie wątki refleksje, które w innych utworach cyklu znajdują swoje rozwinięcie – diagnozę współczesnej cywilizacji, która zatracza wartości duchowe, traktując je jako zwykły towar podlegający prawom rynku, i jednocześnie wiarę w wartość poezji, która ocaleje nawet w tym świecie traktującym wszelkie wyższe wartości z lekceważeniem:

Syn – minie pismo, lecz ty spomniesz, wnuku,
Co znika dzisiaj (iż czytane pędem)
Za panowania Panteizmu-druku,
Pod ołowianej litery urzędem –
I jak zdarzało się na rzymskim bruku,
Mając pod stopy katakomb korytarz,
Nad czołem słońce i jaw, ufny w błędzie,
Tak znów odczyta o n, co ty dziś czytasz,
Ale on spomni mnie... bo mnie nie będzie!
(II, 17)

Obok wyraźnej, wpisanej w teksty poszczególnych utworów sugestii autobiografizmu cyklu, jego dygresyjności o moralistycznym nastawieniu, istnieje jeszcze jeden ważny, nadrzędny czynnik, który sprawia, że *Vade-mecum* czytamy jako bezdyskusyjną całość:

Piszę – ot! czasem... piszę na Babilon
Do J e r u z a ł e m! – i dochodzą listy,
To zaś mi mniejsza, czy bywam omylon

Albo nie?... piszę – pamiętnik artysty,
Ogryzmołony i w siebie pochylon –
Oblędny!... ależ – wielce rzeczywisty!
(II, 170)

Cytowany wiersz nakazuje na samym początku cyklu traktować go właśnie jako „pamiętnik artysty” – pamiętnik „wielce rzeczywisty”, co uzasadnia oczywiście istnienie w jego obrębie jednocześnie i wątków autobiograficznych, i nurtu refleksyjnego z całą paletą przemysłów dotyczących cywilizacji i kultury, historii i współczesności, sztuki i etyki. W owym „pamiętniku” literatura staje się zarówno narzędziem opisu rzeczywistości, jak i próbą jej kształtowania, wpływu na ludzkie sumienia, postawy i wybory, także w wymiarze praktycznym – np. polityczne i estetyczne. Ale taki „pamiętnik artysty” jest także dla autora drogą samopoznania – przywołajmy na koniec fragment cytowanego już wiersza *Finis*, w którym Norwid odkrywa przed czytelnikiem swój zamiar stworzenia tego cyklu i komentuje go w końcu:

Tak flory-badacz, dopełniwszy zielnik,
Gdy z poziomego mchu najmniejszym liściem
Szeptął o śmierciach tworów, chce nad wnijściem
Księgi podpisać się... pisze... śmiertelnik!
(II, 139)

Wśród Norwidowskich liryków znaleźć można też trzy, w których tytułach pojawia się słowo „improwizacja”: W *pamiętniku*

L.A. *Improwizacja* z 1845 roku, *Improwizacja na zapytanie o wieści* z Warszawy z 1861 roku i czterowersowa *Improwizacja na ekspozycji* z 1867 roku. Tego rodzaju tytuły o wyraźnym charakterze wskazania genologicznego są liczne zarówno w twórczości samego Norwida, jak i innych romantyków, którzy odzégnując się stanowczo od wszelkich gatunkowych podziałów i rygorów, nie stronili od sięgania w tytułach swych utworów po nazwy genologiczne, traktując je jako element swoistej gry z konwencją²⁹. Wystarczy wskazać twórczość liryczną Mickiewicza czy Słowackiego, w której takich tytułów odnajdziemy wiele. W tytułach wierszy Norwida znaleźć możemy liczne nazwy genologiczne tradycyjnych gatunków literackich, których konwencje – pojęcia genologiczne³⁰ – stają się w ten sposób istotnym punktem odniesienia dla utworów nierealizujących rzecz jasna owych zapowiedzi gatunkowych, lecz podających je swoistej reinterpretacji. Wśród liryków Norwida znajdziemy więc utwory, w których tytułach pojawiają się nazwy: *elegia*, *sonet*, *legenda*, *list*, *fraszka*, *bajka*, *powieść*, *oda*, *piosenka*, *psalm*, *pieśń*, *epos*, *rapsod*. Są także nazwy o charakterze genologicznym, które dotyczą tekstów spoza zakresu literatury, jak *scherzo*, *zagadka* czy *modlitwa*, *encyklika* lub *litania*. Są wreszcie liczne nazwy w tytułach Norwidowskich wierszy, które określić możemy jako quasi-genologiczne, faktycznie wskazujące jedynie pewne cechy formalne tekstu, jak *monolog*, *dialog* czy *wiersz*, albo określające sytuację komunikacyjną: *toast*, *spowiedź*, *dedykacja*, *odpowiedź*. Do tej grupy nazw

29 Zob. M. Piechota: *O tytułach dzieł literackich w pierwszej połowie XIX wieku*. Katowice 1992.

30 Rozróżnienie na nazwy, pojęcia i przedmioty genologiczne wprowadza w swoim artykule S. Skwarczyńska: *Nie dostrzeżony problem podstawowy genologii*. W: *Problemy teorii literatury*. Wybór H. Markiewicz. Wrocław-Warszawa-Kraków 1967.

quasi-genologicznych zaliczyć można też pojawiające się w tytułach innych wierszy określenia: *wspomnienie*, *dumanie*, *marzenie*, *fantazja*, *pamiętka*, *kłątwy*. Powtórzmy – nadając swym utworom tego typu tytuły wykorzystujące nazwy genologiczne lub quasi-genologiczne, Norwid postępował zgodnie z praktyką poetycką epoki. Zgodny z tą praktyką jest też brak jakiejś ogólniejszej zasady rządzącej doбором owych nazw i ich funkcją w strukturze utworu – w każdym indywidualnym przypadku trzeba więc przyjrzeć się, w jaki sposób pojawiająca się w tytule utworu nazwa genologiczna jest w jego tekście reinterpretowana i jakiej gry staje się ona elementem.

Pytanie to musimy zadać sobie także w odniesieniu do Norwidowskich „improwizacji”. W epoce romantyzmu nazwa ta funkcjonuje dwojako: oznacza zarówno sam akt improwizowania, jak i utwór w ten sposób powstały³¹. Przypadek pierwszy to chociażby zapisy wielu improwizacji Mickiewicza, zauważmy jednak, że są to zwykle zapisy dokonywane przez świadków owych poetyckich wystąpień, a nie przez samego autora, zwykle niechętnego zamiarowi publikacji tych tekstów, zdającego sobie bowiem sprawę, że zupełnie inny jest ich odbiór w aurze niepowtarzalnej chwili niż lektura tekstu drukowanego, ujawniająca wszystkie jego słabości. Z kolei ten drugi przypadek – improwizacji jako tekstu powstałego w akcie poetyckiego uniesienia – wnet nabrał charakteru konwencjonalnego i zaczął pojawiać się w tytułach wielu utworów po prostu jako sygnał rzekomo wieszczego natchnienia,

31 Zob. W. Weintraub: *Improwizacja*. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. Bachorz, A. Kowalczykowa. Wrocław 1991, s. 363–365. Zob. też I. Puchalska: *Improwizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim*. Kraków 2013.

jakiego zapisem miał być poetycki tekst, a nie faktycznej sytuacji improwizatorskiej. Takich „improwizacji” znajdziemy wiele zwłaszcza w poezji krajowej lat 40. i 50., chociażby w twórczości Romana Zmorskiego. Oczywiście niebagatelną rolę odegrała w tym Mickiewiczowska *Improwizacja z Dziadów części III*, niezależnie od tego, czy istotnie powstała ona w ciągu jednej nocy, czy też było to tylko autorską mistyfikacją – ważne jest przecież to, że wygłaszany przez Konrada monolog stał się pewnym nośnym dla naśladowców wzorem poezji wieszczej, choćby natchnienie to miało przejawiać się faktycznie w mozolnym składaniu rymów. Wróćmy jednak do Norwidowskich „improwizacji”. Z którym ze wskazanych powyżej przypadków mamy tu do czynienia?

Oczywiście odrzucić trzeba przypadek pierwszy: rzeczywistej publicznej improwizacji, podczas której autor składałby strofy owych wierszy. Ale trudno byłoby także uznać pojawiające się w ich tytułach słowo „improwizacja” za sygnał każący czytelnikowi odbierać je jako wytwór owego wieszczego natchnienia manifestującego się w egzaltacji uczuciowej i stylistycznej. Można by podejrzewać, iż chodziło Norwidowi o zwrócenie uwagi, że wiersze te mają charakter niejako „okolicznościowy”, powstały nagle pod wpływem wieści o ważnych wydarzeniach, jak wypadki warszawskie z 1861 roku czy zamach Antoniego Berezowskiego na cara Aleksandra II, albo też – jak w przypadku adresowanego do Leopolda Abramowicza wiersza *W pamiętniku L.A.* – z konieczności wpisu do sztambucha, o jaki został poeta poproszony. Problem jednak w tym, że wierszy o takim charakterze, wyraźnie związanych z jakimiś mniej czy bardziej ważnymi wydarzeniami,

znajdziemy w dorobku Norwida bardzo wiele, gdyż poeta żywo reagował zarówno na fakty o charakterze np. politycznym, jak i na te drobne, dotyczące jego samego czy też kręgu jego przyjaciół, nigdy jednak nie pojawia się w nich nazwa „improwizacja”.

Przyjrzenie się funkcji owego tytułu w strukturze omawianych wierszy prowadzi do wniosków paradoksalnych, zarówno bowiem w wierszu *W pamiętniku L.A.*, jak i w *Improwizacji na zapytanie o wieści z Warszawy*, pojęcie improwizacji wiąże się z... milczeniem. W obydwu utworach pojawia się ton zakłopotania właśnie ową koniecznością zabrania głosu, czy to w efekcie prośby o wpis do pamiętnika, czy o skomentowanie wydarzeń rozgrywających się w ogarniętej patriotycznym uniesieniem Warszawie. Niestosowne wydaje się to w obydwu przypadkach:

A o czym pisać?... dziś do P a m i ę t n i k ó w,
Do lada piosnki, nawet i miłosnej,
Tak wiele zimnych trzeba ogólników,
Że dreszcz mię bierze, acz z początkiem wiosny;
Że gotów jestem skrzepnąć, zamyślony,
Na podobieństwo rzymskich tu pomników,
Ogarniających cieniem lazaroni!...

I popularność mieć pomiędzy tłumem,
I o czułości serca anegdoty,
Których by kiedyś z retorycznym szumem
Uczono w szkołach, chcąc nauczyć c n o t y;
A nowy Plutarch – w nowe włał żywoty...

Lecz nie dość – inne straszy mię widziadło:
Za każdym słowem świat postępu woła,
Za każdym pióra umoczeniem. Zgoła,
Że nie zgodziłby się na abecadło...
(I, 73)

Podobnie bohater liryczny drugiego z omawianych liryków odczuwa brak słów wobec wydarzeń warszawskich, które obserwować może tylko z daleka – szczególnego znaczenia nabiera więc kończący wiersz zapis „Paryż, 1861” – nie mogąc mieć na nie żadnego wpływu:

Pytasz: co mówię, gdy warszawskie dziecię
Wstawa oparte na cudzie?
[...]
Dlatego, być tam nie mogąc, gdzie łkanie,
Ni w pierś przyjmować zaczepki,
Milczę przynajmniej... mam uszanowanie
Dla Achillesa kolebki!
(I, 338)

A przecież w obydwu przypadkach milczenie zostaje przełamane. Refleksje nad przeszkodami, jakie stawia współczesna cywilizacja przed pragnącym pisać prawdziwą poezję, wymagając owych „zimnych ogólników”, „popularności między tłumem”, „o czułości serca anegdot” i „retorycznego szumu”, przeradzają się w historiozoficzne dywagacje nad przyszłością, która dla człowieka nabiera sensu dopiero w kształcie krzyża stającego się przepustką do wieczności.

Ale wybrałem... piszę; już przepadło!

Przyszłości wieczna! na niewiecznym polu
Do ułomnego śmiejąc się człowieka,

Tylko mu jeden cel otwierasz – bólu...
I tylko jedną prawdę – że jej czeka...

Przyszłości wieczna! bądźże mi z daleka
Za otchłaniami jaśniejącą zorzą;
Lecz pokąd w niebo nie zabiegłem trzecie,
Bądźże mi tylko jakby łaską Bożą,
Bo jeszcze ciosać trzeba krzyż na świecie,
Nizeli w ręce go umarłe złożyć!
(I, 73–74)

Podobnie przezwyciężona zostaje owa niemoc poety zachęcanego do podjęcia tematu patriotyczno-religijnych uniesień społeczeństwa Warszawy, wobec których emigrant pozostaje tylko bezsilnym dalekim świadkiem niemogącym uczestniczyć ani w żałobie, ani w męczeństwie, nieprzyznającym więc sobie także prawa do zabierania głosu na ten temat. Kończące wiersz słowa o „milczeniu” i „uszanowaniu dla Achillesa kolebki” poprzedzone zostają jednak kilkoma zdaniami refleksji nad charakterem tych wydarzeń, które przywracają wiarę w sens i sprawiedliwość dziejów oraz w podmiotowość narodów:

Bogu dziękuję, że jeszcze na świecie
Są oryginalni ludzie!

Bo już myślałem, że dzieje od trafów,
Trafy zależą od tronów;
Że ludzkość składa się już z kaligrafów,
A narodowość... z zagonów!

I że przepadła rasa Dawidowa,
Co kamień wznosząc do góry,
Nie dba, czy za nią armata gwintowa,
Nie dba, czy przed nią broszury.
(I, 338)

W obydwu więc przypadkach „improwizacja” staje się synonimem wypowiedzi wymuszonej okolicznościami, w których przysłałoby raczej milczenie, ale tego milczenia zachować z tych czy innych przyczyn nie sposób.

Zupełnie inne znaczenie ma tytułowa „improwizacja” z wiersza *Improwizacja na ekspozycji*. W tym przypadku można rzecz jasna potraktować to jako sygnał, iż chodzi o tekst powstały naprędce, swego rodzaju „fraszkę”, błahy komentarz do głośnych wydarzeń mający w gruncie rzeczy publicystyczny charakter i nieposiadający wyszukanej formy artystycznej. Wydaje się jednak, że użycie w tytule tego krótkiego wiersza słowa „improwizacja” ma charakter swoistej prowokacji. Cóż bowiem łączy dwa wspomniane w tym utworze wydarzenia – zamach Antoniego Berezowskiego na

cara Aleksandra II przybyłego do Paryża na Wystawę Powszechną w 1867 roku i prezentację na tej wystawie Matejkowskiego *Rejtana* w pawilonie austriackim? Pisał Norwid:

Gdyby ducha-prąd, lub czar kuglarstwa,
Pęzel obracał w grot, sztukę – w czyn zmieniał kolejką:
Berezowski – byłby politycznym – Matejką,
A Matejko – byłby Berezowskim – malarstwa!...
(II, 178)

Oczywiście w obydwu przypadkach chodzi o romantyczny postulat jedności słowa i czynu, poświadczenia prawdy poezji prawdą czynu czy też przeradzania się słowa w czyn. Wymowne są słowa Maurycego Mochnackiego, który pisał w pierwszych dniach powstania listopadowego: „Improwizowaliśmy najśliczniejsze poema Narodowego Powstania! Życie nasze już jest poezją. Zgiełk oręża i huk dział. – Ten odtąd będzie nasz rytm i ta melodia”³².

Żądanie tej jedności, tak jednoznacznie postulowane podczas walki i klęski roku 1831, w różnych postaciach powracało także, w następnych dziesięcioleciach, w formie wymogu związku sztuki – poezji, malarstwa czy nawet muzyki – i czynu. Przywołane przez Norwida wydarzenia w ironiczny sposób pokazują, jak naprawdę sfery słów i czynów są od siebie nie tylko niezależne, ale istnieją pomiędzy nimi wręcz sprzeczność. Matejkowski *Rejtan* na wystawie wśród eksponatów dokumentujących osiągnięcia jednego

32 M. Mochnacki: *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*. Oprac. Z. Skibiński. Łódź 1985, s. 39.

z zaborców jest nie tylko zaprzeczeniem zasady przekształcania dzieła artysty w czyn, ale można dopatrywać się tym ironicznego symbolu faktycznej niemocy sztuki. I odwrotnie – zamach Berzowskiego może być rozumiany jako akt ślepego terroryzmu, za którym nie stoi żadna myśl narodowa. Obydwa fakty przywołane w wierszu Norwida łączy więc paryska wystawa, ale jednocześnie to zestawienie pokazuje, jak sztuka i czyn są w rzeczywistości całkowicie rozbieżne.

Nie są więc Norwidowskie „improwizacje” zgodnymi z romantyczną konwencją aktami wieszczego natchnienia, wręcz przeciwnie – to słowo pojawia się w wierszach poety jako znak sytuacji, w której bardziej przystoi milczenie.

Jednocześnie można pokusić się o refleksję, iż Norwidowski stosunek do genologii sytuuje poetę wyraźnie w obrębie epoki romantyzmu, mieści się on bowiem ściśle w zakresie romantycznych przekonań na temat gatunków literackich traktowanych już nie w sposób typologiczny, lecz jako fakt historycznoliteracki, jako istniejąca w dawnych epokach konwencja, która przez współczesnych traktowana może być jedynie jako element gry literackiej, w obrębie konkretnego utworu. Adela Kuik-Kalinowska stwierdza jednoznacznie: „[...] jaki jest sens – i czy w ogóle jest – jednoznacznego ustalania formy gatunkowej utworów Norwida? W przypadku znacznej ich części (szczególnie tych, które są formami prozy epickiej) należałoby wskazywać tendencje gatunkowe, ku którym się skłaniają”³³.

33 A. Kuik-Kalinowska: *Cypriana Norwida „Czarne kwiaty” i „Białe kwiaty”. Konteksty – poetyka – idee*. Stupsk 2002, s. 35.

Trafne wydaje się uznanie za jeden z najważniejszych czynników kształtowania się liryki Norwida napięcia pomiędzy dwoma jej biegunami: wolnością i formą. Obydwie te tendencje w twórczości Norwida są bowiem wyraźne – z romantycznym poczuciem wolności twórczej artysty, objawiającym się m.in. w daleko posuniętej oryginalności Norwidowskiej poetyki i eksperymentach językowych, idzie w parze daleko posunięte wyczucie formy pozwalające na szukanie kształtów poetyckich zarówno w literaturze, klasycznej tradycji, jak i w rzemieślniczym wręcz podejściu do aktu twórczości mającym na celu w intencji poety doskonałość formy dzieła. Nad tą „bylejakością” sztuki, ale i codziennego otoczenia człowieka – skutkami zarówno niedbałości i obojętności wobec piękna, jak i nowoczesnej cywilizacji preferującej pośpiech i „bruliony” – ubolewał zresztą wielokrotnie Norwid nie tylko w swej poezji. Wydaje się zresztą, że i w tym przypadku pozostawał on wierny romantycznej zasadzie pierwotności treści względem formy, ale jednocześnie konsekwentniej niż większość jemu współczesnych bronił także romantycznej przecież dbałości o estetyczną formę dzieła, w okresie popowstaniowym często lekceważonej przez twórców domagających się od poezji przede wszystkim spełniania kryteriów „prawdy”.

Portret poety³⁴ stworzony przez Zbigniewa Sudolskiego odcina się od skrajnych wizerunków, jakie narzucać się mogą po lekturze obfitej literatury poświęconej Norwidowi. Przemawiające do czytelnika dokumenty nie pozwalają zamknąć jego obrazu w ramach stereotypowych klisz – ani wyłącznie jako nieszczęśliwego,

34 Z. Sudolski: *Norwid. Opowieść biograficzna*. Warszawa 2003.

niezrozumianego i całkowicie odrzuconego przez współczesnych poety spotykającego się ciągle z wrogością otoczenia, ani też wyłącznie jako ekstrawaganckiego, zrażającego do siebie swoim postępowaniem nawet życzliwie nastawionych ludzi, choć przecież i w jednym, i w drugim portrecie jest trochę prawdy. Ale nie jest to nigdy cała prawda o artyście, który nie tylko w okresie swego warszawskiego debiutu spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem, ale i później, na emigracji spotykał się nieraz z życzliwością wielu ludzi, i to aż do ostatnich lat życia. Wymowne jest np. przytaczane przez Sudolskiego świadectwo Zygmunta Miłkowskiego, który w 1859 roku słuchał wypowiedzi Norwida i zanotował swe wrażenia: „Poeta, artysta, głęboki myśliciel, kiedy mówi, to go się nasłuchać nie można, a słuchając go można więcej skorzystać jak z książki”³⁵, choć dalej zauważa, że znacznie trudniej zrozumieć jego pisma. Z reguły zresztą wystąpienia poety spotykały się z uznaniem, np. kiedy w 1869 roku publicznie czytał swój poemat *Rzecz o wolności słowa* czy podczas spotkań w salonie Zofii Węgierskiej.

Nie dla wszystkich jego poezje były „ciemne” i niezrozumiałe – w przytoczonym w książce liście zawierającym podziękowania za nadesłany tom poezji Norwida z 1863 roku Roger Raczyński pisał: „Z wielką przyjemnością czytałem poezje Pańskie wyszłe u Brockhausa” (s. 372). A takich, którzy rozumieli Norwida i potrafili nawiązać z nim serdeczny kontakt, było przecież więcej, by wspomnieć Józefa Bohdana Zaleskiego, Zofię Węgierską, Pantaleona Szyndlera, Tomasza Augusta Olizarowskiego.

³⁵ Ibidem, s. 306.

W wieku dziewiętnastym nastąpiła w całej Europie, nie tylko w Polsce, choć chyba tu – zbiegając się ze zmianami politycznymi, była szczególnie mocno odczuwana – wyraźna zmiana, jeśli chodzi o funkcjonowanie mecenatu¹. Dawny mecenat Kościoła czy dworów królewskich i magnackich zastąpiony został mechanizmem wolnego rynku, na którym twórcy różnie sobie radzili. Z jednej strony mieliśmy Balzaka i Aleksandra Dumasa czy Józefa Ignacego Kraszewskiego, którzy nieźle opanowali funkcjonowanie na rozwijającym się wolnym rynku, z drugiej zaś – wielu romantyków skarżących się na swój los, gdy w gospodarce rynkowej, nie doceniającej nieraz geniuszu artysty, status dzieła sztuki zaczął być mierzony przede wszystkim jego wartością, choć przecież wydawać by się mogło, że romantycy zaakceptują tę zmianę, gdyż romantyzm zdemokratyzował dostęp do literatury i zerwał z jej elitarnością.

O ile wcześniej – jeszcze w XVIII wieku, by pozostać przy przykładach Franciszka Dionizego Książnina na dworze Czartoryskich czy słynnych obiadach czwartkowych na dworze króla Stanisława Augusta Poniatowskiego – mecenas mógł służyć pomocą finansową przy wydaniu tomu utworów, w wieku XIX to się stopniowo zmienia. Przede wszystkim gromadzący się w salonach pierwszych dziesięcioleci XIX wieku klasycy postanisławowscy nie spieszyli

¹ O mecenacie w kontekście wiersza Norwida *Spółcześni (Odpowiedź)* pisze J. Fert: *Norwid poeta dialogu*. Wrocław 1982, s. 80.

się z wydaniem swych utworów. Przykład *Ziemiaństwa polskiego* Kajetana Koźmiana jest tu szczególnie wymowny: klasycy cenili sobie możliwość przedstawienia – choćby tylko ustnego – swych utworów i dyskusji wśród znawców, ludzi wrażliwych i wykształconych, jakich spotykali właśnie na salonach. Warto zresztą przywołać tu przykład salonu generała Wincentego Krasińskiego, gdzie zresztą Koźmian był stałym bywalcem. Bywał tam także Konstanty Gaszyński, który przyjaźnił się do końca życia z Zygmuntem Krasińskim.

W latach późniejszych było to jednak trudniejsze – salony mieszczańskie, jak np. salon państwa Łuszczewskich, w którym bywał też Norwid przed swym wyjazdem z Warszawy, były bowiem miejscem spotkań, lektur i dyskusji bez poważniejszych konsekwencji ekonomicznych. Tak więc zniknął jeden z najpoważniejszych bodźców mecenatu i stąd też gorączkowe poszukiwania i zastanawianie się, czym go zastąpić².

Zwraca na to uwagę Z. Sudolski w swej biografii Norwida³, która budzi także pewne refleksje nad gwałtowną zmianą kulturową, z którą przyszło się zmierzyć pokoleniu poety. Wydaje się, że wiele problemów, których doświadczał on i jemu współcześni z dotarciem ze swą poezją do publiczności, wynikało bowiem z przejściowego charakteru epoki, w której przestała funkcjonować instytucja mecenatu, z jakiej korzystali jeszcze poeci XVIII wieku, a mechanizmy rynkowe w odniesieniu do twórczości artystycznej zaczęły się dopiero kształtować. Co więcej, romantycy odrzucali

2 O salonach Norwida w kraju i na emigracji pisze J. Fert (ibidem, s. 24–36).

3 Z. Sudolski: *Norwid. Opowieść biograficzna*. Warszawa 2003.

wszelkie symptomy tej przemiany, z oburzeniem przyjmując zasadę, że sztuka też podlega prawom podaży i popytu, gdyż kłóciło się to z wyznawaną przez nich ideą narodowego jej posłannictwa. Wypowiedzi Norwida na ten temat dowodzą, że na myśl o możliwości pogodzenia obydwu jej aspektów było jeszcze za wcześnie.

W młodzieńczym dramacie Norwida *Chwila myśli (fantazja)* bohater tego utworu – Młodzieniec – chcąc nakarmić głodującą rodzinę, planuje sprzedaż swych utworów, mówiąc:

Pisać więc, pisać i frymarzyć mową,
Myśli jak bydło przedać całym stadem
[...] by zapomnieć nieba
Dla worka groszy [...]
Potrzeba jeszcze, póki serce żyje,
Sprzedać je światu za kilka srebrników!
A potem?... śmiać się –
(IV, 13)

A w artykule *Krytycy i artyści* Norwid pisał:

Wiadomo, że przez cały wieków przeciąg nigdy takiej Epoki dla artystów nie było, jak gdy Wielki Konstantyn wszystkie bogactwa na tołożył, by dla świata nowego nową stworzyć stolicę, a dla Boga nowego kościoły nowe pobudować. I ... ta właśnie Epoka jest najnikczemniejszą w dziejach sztuki!
(VI, 596)

I zacytujmy jeszcze gorzkie słowa Norwida zdradzające jego poglądy na mecenat, którego powinien podjąć się naród, z niewygodzonej i niepublikowanej za życia poety rozprawy *Walka-polska* (Do Agatona Gillera):

Co do walki na polu słowa: to postawiona jest tak, że żaden pisarz polski z prac swoich samodzielnie istnieć nie może.

W Epoque zesłej Imperatorowa Katarzyna, a dziś Francja, daje miesięczny pieniądz pisarzom polskim wszystkim głównym – Mickiewicz, Bohdan, Goszczyński etc., etc. (mnie wyjąwszy, bo nie przyjąłbym).

Naród, któremu zapłacić musi kto inny jego własnych pracowników myśli, a któremu Język wydzierają z gardła, nie tylko że walczyć... ale godności czuć dostatecznie nie umie.

(VII, 62)

O problemie sztuki i jej spieniężania mówi też nowela *Ad leones!*
A Zofia Stefanowska pisze:

I tak np. Krasiński i Słowacki wydawali swoje utwory własnym kosztem. Budżet Mickiewicza zasilają honoraria autorskie, nigdy przecież nie stanowiły trwałej podstawy utrzymania poety. Mniej tu zresztą ważne są fakty, istotne to, że żaden z wielkich romantyków nie traktował literatury jako źródła zarobku, żaden nie miał przekonania, że literatura powinna zapewnić mu egzystencję⁴.

4 Z. Stefanowska: *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*. Lublin 1993, s. 15.

I dalej:

Wraz z rozwojem cywilizacji przemysłowej sytuacja pisarza zmieniała się w sposób radykalny. Wspomnę pokrótce, że wiąże się to z takimi procesami, jak: atomizacja społeczeństwa, rozbitcie tradycyjnych środowisk kulturalnych, zastąpienie mecenatu personalnego mecenatem instytucjonalnym, poszerzenie kręgu potencjalnych odbiorców, udoskonalenie środków rozpowszechniania, gwałtowny wzrost nakładów i równie gwałtowny wzrost konsumpcji literatury itd. Literatura staje się przedmiotem obrotu handlowego, towarem, a pisarz płatnym producentem dóbr kulturalnych⁵.

Odyniec przytacza w *Listach z podróży* mówiące o tym słowa Mickiewicza:

Póki poeci tylko dla chwały, musieli myśleć nad tym, jakby na nią zasłużyć; a i złoto było niekiedy im przydane. Jak zaczną pisać dla złota, skończą na tym, że ani chwały, ani złota warci nie będą. Protektorat królów i panów sto razy był mniej niebezpieczny dla niej od protektoratu księgarzy i dziennikarzy. Król czy pan, kiedy protegował poetów, to musiał przecież lubić poezję i mniej więcej sam się znać na niej. Żeby więc zyskać względny Mecenasa, trzeba było coś dobrego napisać⁶.

Z aprobatą natomiast pisał o schyłku dawnych form mecenatu we wstępie do III tomu swych *Poezji* Juliusz Słowacki:

5 Ibidem, s. 13.

6 A.E. Odyniec: *Listy z podróży*. Oprac. H. Życzyński. Wrocław 2005, s. 101.

Znajdziemy poezję narodową, albowiem dziś dwory królów nie łamią i nie psują rozwijających się talentów ani każą im sztucznie pod szklanymi pałacowymi rozkwitać. Dziś poeci są minstrelami narodów i podobni dawnym minstrelom, śpiewają milionowo-głowemu panu, gdy usypia, budzą go pieśnią i przy śmiertelnym łożu narodów przepowiadają zmartwychwstanie⁷.

Wracając jednak do poglądów Norwida:

Natomiast z punktu widzenia poety elementarnym zadaniem społeczeństwa było zapewnienie godziwego bytu swemu „sztukmistrzowi”, przekazującemu słowa prawdy⁸.

[...]

Rola, jaką wykonypował dla siebie w teatrze życia codziennego XIX w., była tworem anachronicznym i niespójnym, dla widza praktycznie nie-
możliwym do ogarnięcia⁹.

A zaraz po śmierci Norwida Aleksander Niewiarowski pisał, wspominając poetę:

A przecież Cyprian pozostawił po sobie prac, i to cennych, wiele, tylko że rozproszone przez lat około 40 w rozmaitych pismach periodycznych w kraju i za granicą lub wydawane w broszurach, w szczupłej egzemplarzy

7 J. Słowacki: *Dzieła*. Red. J. Krzyżanowski. T. 2: *Poematy*. Oprac. E. Sawrymowicz. Wrocław 1959, s. 157.

8 M. Adamiec: *Oni i Norwid, Problemy odbioru twórczości Cypriana Norwida w latach 1840–1883*. Wrocław 1991, s. 69.

9 Ibidem, s. 96.

liczbę, nie reklamowane nigdy i przez nikogo, gdyż poeta nie starał się o to i gardził tym nowoczesnym sposobem wdzierania się do nieśmiertelności... doczesnej – mało komu są znane w całości¹⁰.

10 A. Półkoźic [A. Niewiarowski]: *Cyprian Kamil Norwid. Sylwetka pośmiertna*. „Wiek” 1884, nr 22. W: *Norwid. Z dziejów recepcji twórczości*. Oprac. M. Ingłot. Warszawa 1983, s. 80.

Dawniej przynależność Norwida do romantyzmu wydawała się oczywista i nie budziła dyskusji, choć często jednak wspomniano, że poeta niejako wychodził poza romantyzm. Pisał Manfred Kridl:

W określaniu stosunku Norwida do romantyzmu (a raczej do pewnych stron romantyzmu) nie możemy opierać się na poszczególnych jego poglądach teoretycznych, ale przede wszystkim na tym, co stanowi jego „świat poetycki” i tego świata formy wyrazu, czyli to wszystko, czym on rzeczywiście żyje jako poeta. Otóż, wydaje się rzeczą niewątpliwą, że Norwid opanowany jest przez romantyczną dążność do tworzenia takich prawd, które nie są prawdami poezji, do rozstrzygania zagadnień filozoficznych, historiozoficznych, polityczno-społecznych. Szczególniej w jego obszer-nych poematach żyją wszystkim idee, symbole, procesy dziejowe, uogólnienia intelektualne, typy, quidamy, pojęcia. Przenika je wiara w absoluty, w idee wieczne, w stygmaty, w metafizyczny sens dziejów, w Ducha i jego prymat, w nadziemski rodowód i moc wyzwalającą Słowa, w rozwiązywanie się i wyczerpywanie życia w Idei¹.

A Kazimierz Wyka dodawał:

Stanowiskiem intelektualnym oraz poglądami stanowczo poza romantyzm wychodził, lecz postawą wobec wartości poezji, jak również wieloma

¹ M. Kridl: *O lirykach Norwida*. „Droga” 1933, nr II. W: *Norwid. Z dziejów recepcji twórczości*. Oprac. M. Ingłot. Warszawa 1983, s. 250.

cechami swej postawy życiowej był typowym przedstawicielem „czwartego pokolenia romantyków”, wedle formuły Ernesta Seillièr².

Zacytujmy jeszcze innych badaczy, którzy łącząc poezję Norwida z romantyzmem, jednocześnie zwracają uwagę na jakąś jej odmiennność. I tak np. Piotr Chlebowski pisze o poemacie Norwida *Rzecz o wolności słowa*:

Norwid [...] pisał swój utwór w duchu poprzedniej epoki. [...] Norwid układał swą wizję jako uczestnik wielkich przemian cywilizacyjnych, ale również jako późny romantyk³.

[...]

„Wiek kupiecki i przemysłowy”, wzbudzający u artysty tyleż sprzeciwów, co fascynacji, rzucał mu poważne wyzwanie. Zmuszał bowiem do odpowiedzi na pytania, których nie stawiano jeszcze romantykom, np. o sens prawdy poetyckiej wobec prawdy naukowej, o wartość poznania intuicyjnego w stosunku do poznania racjonalnego, o miejsce sztuki i artysty w epoce industrialnej. Ta tendencja do budowania pomostów łączących naukę z rzeczywistością scjencyficzną, będąca być może rodzajem odruchu obronnego, wynikającego z obawy przed wpadaniem w cywilizacyjny anachronizm, jest dość znamienna dla twórców dojrzewających w okresie Wiosny Ludów⁴.

2 K. Wyka: *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje*. Kraków 1989, s. 219.

3 P. Chlebowski: *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa”. Ku epopei chrześcijańskiej*. Lublin 2000, s. 219–220.

4 Ibidem, s. 69.

Z kolei Marek Adamiec, nazywając Norwida „rewizjonistą romantyzmu”⁵, pisze:

Co więcej, dla Norwida romantyzm polski nigdy nie skończył się w sferze myśli, był jedynym sensownym punktem wyjścia do dyskusji. [...] Jedynym godnym partnerem rozmowy, a więc i surowej krytyki – było dlań dziedzictwo romantyzmu⁶.

posumowując wprost:

Jedyną poważną sprawą dla Norwida była nieustająca polemika z romantyzmem. Tam tylko istniały pytania zasługujące na gruntowne przemyślenie⁷.

Marian Śliwiński, pisząc o zainteresowaniu Norwida antykiem, zauważa:

W myśleniu poety o tradycji antyczno-średniowiecznej dojdzie zdecydowanie do głosu romantyczna i w ogólności nowożytna tendencja do przeciwstawiania antyku i chrześcijaństwa [...]⁸.

Zofia Stefanowska stwierdzała:

5 M. Adamiec: *Oni i Norwid, Problemy odbioru twórczości Cypriana Norwida w latach 1840–1883*. Wrocław 1991, s. 205.

6 Ibidem, s. 200.

7 Ibidem, s. 201.

8 M. Śliwiński: *Norwid wobec antyczno-średniowiecznej tradycji uniwersalizmu europejskiego*. Słupsk 1992, s. 10–11.

Czy jest romantykiem? Jeżeli do pojęcia romantyzmu obok ludu i postępu [...] włączyć koleje żelazne i elektryczność, z pewnością tak. Romantykiem innym niż Mickiewicz, Słowacki, Krasiński. Już nie romantycznym wodzem narodu, ale romantycznym literatem poddanym działaniu tych sił cywilizacyjnych, przed którymi poetów poprzedniego pokolenia chroniło emigracyjne getto i opętanie manią polskości⁹.

[...]

W swojej świadomości był w pewnym sensie antyromantykiem, kontynuatorem przez zaprzeczenie. Zaprzeczenie to zawsze jednak zatrzymywało się w jakimś punkcie i opozycja wobec romantyzmu nieuchronnie grawitowała do romantycznej wizji świata. [...] Był romantykiem, ale romantykiem innym niż jego wielcy poprzednicy. Jeżeli nie pasuje nam do modelu polskiej poezji romantycznej, to nie dlatego, że jest złym romantykiem, ale dlatego, że nasz model romantyzmu jest zły. Zamiast wyrzucać Norwida poza epoki rozwoju literatury polskiej, trzeba tak rozszerzyć nasze rozumienie romantyzmu, aby i Norwid w nim się zmieścił. Trzeba dla Norwida poszukać takiego kontekstu literackiego, w którym przestanie on być samotnym fenomenem, a okaże się być realizatorem tendencji ogólniejszych¹⁰.

[...]

Wygląda to tak, jakby poeta żył stale pod presją obawy przed epigoństwem i pamiętając, że za wszelką cenę powinien być oryginalny, popadał tu i ówdzie w dziwactwo¹¹.

[...]

9 Z. Stefanowska: *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*. Lublin 1993, s. 47.

10 Ibidem, s. 71.

11 Ibidem, s. 74.

Wchodząc w polemiczny kontakt z myślą romantyczną, akceptował nie tylko wspólne problemy, ale w jakiejś mierze i wspólne zasady. Ta sytuacja sprawia, że na całym właściwie obszarze pisarstwa Norwida, aż do lat jego ostatnich, wyczuwa się jawny lub ukryty nurt romantyczności: w stylu myślenia, sposobie argumentacji, predylekcjach wyobraźniowych¹².

A Edward Kasperski dowodził:

Sprzeciw Norwida wobec romantycznych ekstremów – także wobec „ubałwochwalenia” narodowości – nie powodował sam z siebie wyjścia poza romantyzm. Oznaczał z reguły sprzeciw wobec jednej z tendencji romantyzmu lub wobec konkretnego poety. [...] Romantyczny kontekst poezji Norwida należałoby w tych okolicznościach rozumieć szerzej. [...] Stosunek do romantyzmu był bardziej skomplikowany niż prosta, jednoznaczna akceptacja lub odrzucenie. [...] Tłem dla poezji Norwida wydaje się przede wszystkim romantyzm europejski, właściwe mu dążenia, kategorie estetyczne, sposób myślenia¹³.

Podkreślić trzeba od razu, że wobec całej tradycji sporów o miejsce Norwida w literaturze XIX wieku Kasperski zajmuje jednoznacznie stanowisko sytuujące dzieło poety w obrębie romantyzmu, pomimo że znakomita część jego twórczości powstała już przecież w okresie schyłku lub poza granicami chronologicznymi tej epoki. Decydujące są jednak dla autora tej książki fundamentalne cechy postawy twórczej Norwida mające wybitnie romantyczny

¹² Ibidem, s. 116.

¹³ E. Kasperski: *Dyskursy romantyków. Norwid i inni*. Warszawa 2003, s. 43.

charakter. Chodzi przede wszystkim o przenikające jego poezję aż do ostatnich dni dążenie do oryginalności (a ono przecież stało się główną przyczyną rozminięcia się Norwida ze współczesnymi, dla których już w latach czterdziestych i później romantyzm przybierał postać w dużym stopniu konwencjonalną, ukształtowaną przede wszystkim przez poezję Mickiewicza). Typowo romantyczne jest także Norwidowskie dążenie do autokreacji oraz sugestii autentyzmu poetyckiego przekazu – jak dla Zygmunta Krasińskiego czy późnego Słowackiego, tak i dla Norwida „prawda” była ważniejszym kryterium oceny poezji niż jej aspekt czysto estetyczny. Romantyczna jest także skłonność Norwida do transgresji – przekraczania granic, nie tylko w sferze poetyki, traktowanego jako wręcz powinność artysty.

I wreszcie wyraźnie romantyczny jest dla Kasperskiego u Norwida metafizyczny horyzont jego poezji, choć dalekiej od mistycyzmów tej epoki, to w swym chłodnym racjonalizmie akceptującej przecież istnienie duchowego fundamentu całej materialnej rzeczywistości, zarówno w jej wymiarze doświadczeń egzystencjalnych, jak i historiozoficznych. Książka Edwarda Kasperskiego wpisuje się więc w nurt nowoczesnej myśli badawczej postrzegającej romantyzm jako epokę składającą się nie tylko z pierwiastków różnorodnych, ale wręcz sprzecznych, tworzących dynamiczną, pełną napięcie strukturę kulturową.

Zacytujmy jeszcze Zofię Trojanowiczową:

Nowe, przynajmniej teoretycznie, nie miało być przeciw-romantyzmem, raczej – kontynuacją romantyzmu przez dopełnienie. [...] Dzisiaj więc,

z perspektywy naszej współczesności – biorąc także pod uwagę postulat dopełnienia romantyzmu – można by o nim powiedzieć, że nie tylko był, również programowo chciał być romantykiem, ale romantykiem innym niż jego poprzednicy¹⁴.

Zapamiętajmy te słowa: „innym niż jego poprzednicy”. Można powiedzieć, że o ile do niedawna panowała zgoda co do umieszczania poezji Norwida w kręgu romantyzmu, to jednocześnie wszyscy zauważali, że poeta jednak w pełni w nim się nie mieści. To łączenie Norwida z romantyzmem zakwestionował stanowczo Wiesław Rzońca. Stwierdził on wprost:

Norwida koncepcje sztuki-pracy, umoralniającego piękna, jego teoria czytania, „biała tragedia” i milczenie – zatem wszystko to, co czyniłoby go niezwykle „romantycznym” europejskim prekursorem modernizmu – jawią się niestety jako bez wyjątku wtórne (przejęte od europejskich myślicieli tudzież artystów), gdy – zgodnie z historyczną prawdą – osadzimy je na tle lat pięćdziesiątych (*Promethidion*), sześćdziesiątych (*O Juliuszu Słowackim*), siedemdziesiątych (*Pierścień Wielkiej-Damy*), osiemdziesiątych (*Milczenie*)¹⁵.

Nikt oczywiście nie kwestionuje związków Norwida z romantyzmem – tak było w okresie jego młodości warszawskiej, gdy faktycznie – choć przecież nie formalnie – łączyła go przyjaźń i pod

14 Z. Trojanowiczowa: *Norwid wobec Mickiewicza*. W: Eadem: *Romantyzm. Od poetyki do polityki. Interpretacje i materiały*. Kraków 2010, s. 24, 25.

15 W. Rzońca: *Premodernizm Norwida – na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku*. Warszawa 2013, s. 32.

wieloma względami wspólnota przekonań, np. dotyczących ludowości i sztuki, z grupą Cyganerii Warszawskiej. Tak było i w latach pięćdziesiątych w Paryżu, gdy Norwid nie tylko czuł pewną wspólnotę z pokoleniem emigrantów polistopadowych, ale i miał kontakty z czołowymi poetami romantycznymi – Mickiewiczem i Krasińskim, a wcześniej także ze Słowackim.

Wydaje się więc że dopiero w latach sześćdziesiątych można mówić o stopniowym oddalaniu się poety od romantyzmu w kierunku innych, nowych prądów, choć przecież w jakiś sposób z romantyzmu się wywodzących. Zauważył to już Kazimierz Braun, pisząc o jego dramaturgii: „Życiorys i twórczość Norwida przełamują się. Przed wielkim skokiem za ocean był epigonem romantyków. Po powrocie stał się prekursorem awangardy poetyckiej xx wieku”¹⁶.

Można więc powiedzieć, że i w tym procesie ważne było poczucie oryginalności swej twórczości i odrębności. Najpierw kazało mu ono szukać własnej drogi wśród paryskich emigrantów i wypracowywać własną, odrębną drogę romantyzmu, o której wspomniano w przywołanych wcześniej cytatach. Ale przecież to romantyczna zasada oryginalności poezji kazała mu odrzucić model Mickiewiczowski, który już z chwilą debiutu Norwida wydawał się czymś oczywistym i oczekiwanym przez czytelników. Ucieczka od romantyzmu Mickiewiczowskiego zaprowadziła Norwida poza romantyzm, aż do premodernizmu. Pozostając wierny romantycznej

16 K. Braun: *Poetycki teatr Norwida*. W: „Dramat życia prawdę wyrabiający”. *Materiały Norwidowskiej Sesji Naukowej Jelenia Góra 6–7 maja 1983*. Red. M. Inglot. Wrocław 1985, s. 56.

zasadzie oryginalności, chciał więc pisać inaczej niż Mickiewicz, inaczej niż konwencjonalne już wtedy wzorce poezji romantycznej i szukał swej własnej, oryginalnej drogi. To oczywiście narażało go na zarzuty ciemności i niezrozumiałości, ponieważ czytelnicy oczekiwali dobrze sobie już znanych konwencji. Jak pisze Zdzisław Łapiński:

To, co go różniło od jego wielkich poprzedników, był to przede wszystkim fakt, że pisał po nich. Oni to stanowili główne dziedzictwo, wobec którego musiał się określić: Mickiewicz, Słowacki, Krasiński. Nietrudno zrozumieć to urzeczenie pisarzami, których dzieła dotąd zachowały tak wielki ładunek wybuchowy. I nietrudno zrozumieć towarzyszące Norwidowi poczucie zagrożenia. W obliczu żyjącej jeszcze i tworzącej takiej trójcy, polski poeta mógł się uczuć bezsilny. Ale Norwid się buntował¹⁷.

O przyczynach braku porozumienia Norwida ze współczesnymi pisze też Sławomir Rzepczyński:

Twórczość Norwida nie mieściła się w żadnym z teoretycznie wyodrębnionych tu modeli. Rozciągała się bowiem w przestrzeni między nimi, wyrastając z romantyzmu, tej „starej” struktury, której niezdolność do dalszego rozwoju poeta starał się ukazać. Norwid nie mieścił się w strukturze romantyzmu, choć z niego wyrósł i zdawał sobie sprawę z tego, że mógłby zdobyć uznanie i sławę jako jej kontynuator, dążył natomiast do stworzenia nowej struktury, która, nie trafiając w żaden istniejący paradygmat, nie została rozpoznana ani jako kontynuacja, ani jako odrębna propozycja.

17 Z. Łapiński: *Norwid*. Kraków 1984, s. 24.

Zerwana została tym samym nić porozumienia zarówno z tymi, którzy posługiwali się romantycznymi konwencjami odbioru literatury, jak i z tymi, którzy coraz mocniej wrastali w konwencje pozytywistyczne¹⁸.

Adela Kuik-Kalinowka zauważa natomiast:

Cała twórczość tego artysty jest polemiką z romantycznymi konwencjami, przy jednoczesnym krystalizowaniu się samodzielnej, nowatorskiej drogi literackiej, poeta burzący i budujący są to dwie strony tego samego „zjawiska Norwid”. [...] Jego [narratora Norwida – J.L.] stan literackiej świadomości określają dwie krańcowe sytuacje życia twórczego: agonía romantycznej konwencji i „pustka” – jeszcze nie wypełniona nowymi ideami¹⁹.

Tak więc to wierność podstawowej zasadzie romantyzmu wykluczyła go faktycznie z grona najpopularniejszych współczesnych poetów i paradoksalnie spowodowała uznanie go za prawdziwego geniusza wśród „późnych wnuków”. W uproszczeniu, Norwid miał do wyboru dwie drogi: albo pisać tak, jak pisali już przed nim inni wielcy romantycy, i cieszyć się uznaniem współczesnych – tak było przecież w jego pierwszych, warszawskich latach, ale dla potomnych być tylko jednym z wielu późnych romantyków, po prostu epigonem, albo też pisać inaczej niż wszyscy przed nim, narażając się u współczesnych na zarzut niezrozumiałości, ale zachowując wiarę w to, że kiedyś jego twórczość zostanie odczytana

18 S. Rzepczyński: *Wokół nowel „włoskich” Norwida*. Słupsk 1996, s. 14.

19 A. Kuik-Kalinowska: *Cypriana Norwida „Czarne kwiaty” i „Białe kwiaty”. Konteksty – poetyka – idee*. Słupsk 2002, s. 126, 128.

i doceniona. Norwid wybrał wariant drugi – i chyba zrobił to świadomie, o czym świadczy wiele jego wypowiedzi ze znanymi słowami z wiersza „Klaskaniem mając obrzękłe prawice...”, w którym pisał²⁰:

Tak znów odczyta on, co ty dziś czytasz,

Ale on spomni mnie... [...]

(II, 17)

Pouczający może tu być przykład Kornela Ujejskiego, którego poezja odpowiadała gustom współczesnych, przez których uznany został za wielkiego poetę-wieszczą, potomni natomiast klasyfikują jego dokonania trochę niżej, odwrotnie niż w przypadku Norwida. Do końca jednak Norwid nie zerwał z trzema zasadami, które – choć cenione i później – właśnie romantyzm uczynił swym fundamentem. Wymieńmy je więc:

1. W swej koncepcji świata romantyzm głosił zasadę prymatu ducha nad materią, inaczej mówiąc, przekonanie, iż świat ma naturę duchową, a materia jest tylko jakąś postacią jego formy²¹. Widoczne jest to już w balladach Mickiewicza z pierwszego tomu jego poezji. Oczywiście w najbardziej skrajnej postaci znalazło to wyraz w koncepcji genezyjskiej Juliusza Słowackiego czy w różnych koncepcjach mesjanizmu. Niewątpliwie jednak przekonanie to jest także fundamentem myśli Norwida. Pisał tak w poemacie *Niewola*:

20 Pisz o tym wierszu w swej książce J. Trznadel: *Czytania Norwida. Próby*. Warszawa 1978.

21 Pisz o tym m.in. E. Kasperski: *Wolność i forma. Dwa bieguny liryki Cypriana Norwida*. W: *Liryka Cypriana Norwida*. Red. P. Chlebowski, W. Toruń. Lublin 2003, s. 89.

U mnie duch treść jest, pozorem jest ciało.
(III, 379)

A Wiesław Rzońca pisze:

Traktując czynnik artystyczny jako decydujący, można uznać Norwida za największego polskiego poetę drugiej połowy XIX wieku. Z romantyzmem łączy autora *Vade-mecum* poczucie pierwszeństwa w świecie czynnika duchowego przed materialnym²².

I konkretyzuje to, podejmując problem związków między symbolizmem a romantyzmem:

Związek romantyzmu z symbolizmem jest bezpośredni. Obie tendencje zasadały się na, powiedzieć można, prymacie ducha nad materią. Symbolizm był zatem rodzajem neoromantyzmu [...] ²³.

2. Intuicja czy – jak pisał Mickiewicz – „czucie i wiara” jako narzędzie poznania zamiast racjonalizmu, poznania rozumowego, zakwestionowanego już na początku romantyzmu w jego sporach z myślą oświeceniową i klasycyzmem. Píše o tym Piotr Chlebowski:

W procesie poznania – jak powiada poeta w *Rzeczy* – „poezja czynny udział bierze”. Intuicyjność i swoboda, które są jej istotą, implikują bowiem

22 W. Rzońca: *Norwid a romantyzm polski*. Warszawa 2005, s. 231.

23 Idem: *Premodernizm Norwida...*, s. 86.

nieskrępowaną wyobraźnię, umożliwiającą wyjście poza sztywne ramy naukowych metod, odsłaniają wielowymiarowość sposobu poznania, pozwalają również wniknąć w niedostępne rejony rzeczywistości, oświetlać przedmiot poznania z różnych punktów widzenia²⁴.

Pisze też W. Rzońca:

Romantyzmu jako oazy duchowości nie trzeba komentować, bo bez niego symbolizm w ogóle nie byłby możliwy. Co się zaś tyczy związku z nim parnasizmu i realizmu, dobitnie oddaje to formuła „patos powszedniości”. Codziennność zyskiwała sens estetyczny, a poprzez piękno nabierała sensu aksjologicznego²⁵.

A sam Norwid pisał w swym poemacie *Quidam*:

Są bowiem drogi dwie wyrozumienia:
Przez wiedzę jasną lub skryte cierpienia;
(III, 101)

3. I wreszcie postulat oryginalności twórczości, o którym zresztą w odniesieniu do Norwida już była mowa wcześniej²⁶.

Zacytujmy tu jeszcze zdanie Marka Adamca, widzącego też w realizacji tego właśnie romantycznego postulatu przyczynę niepowodzeń Norwida:

24 P. Chlebowski: *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa”...*, s. 70.

25 W. Rzońca: *Premodernizm Norwida...*, s. 231.

26 O oryginalności Norwida i świadomym odrzuceniu epigonizmu pisze W. Weintraub: *Norwid – Puszkina „Spartakus” i strofa „Oniegina”*. W: Idem: *Od Reja do Boya*. Warszawa 1977, s. 363.

Ale w konkretnej sytuacji komunikacyjnej oryginalność jest przede wszystkim napięciem między czytelnikiem a utworem. Efektem tego bywa niejednokrotnie zerwanie przez czytelnika procesu komunikacji; oryginalność przestaje być czytelna – staje się dziwactwem, nonsensowym naruszaniem reguł porozumienia²⁷.

A Wiesław Rzońca pisze: „Debiutując w 1840 r., gdy romantyzm był już w pełni ukształtowany Norwid, by zaistnieć jako artysta, zmuszony był więc romantyzm ów zanegować”²⁸.

Co więc z Norwidem robić, jakie miejsce przyznać mu w rozwoju literatury XIX wieku? Wiesław Rzońca formułuje taką wizję: „Stąd też możliwość rozwiązania problemu Norwida jest tylko jedna i pozostaje sprawą przyszości. Możliwość ta to odejście od tradycyjnej segmentacji literatury opartej na pierwiastku ideowym”²⁹. Badacz proponuje konkretne rozwiązanie tej kwestii:

Najwłaściwszym określeniem postawy Norwida w planie literatury XIX wieku wydaje się kategoria postromantyzmu. Postromantyzm nie zakłada tu jednak epigoństwa – jak pojęcie to na ogół funkcjonuje w literaturze przedmiotu – lecz przez analogię do nieomal powszechnie stosowanej na Zachodzie Europy kategorii postmodernizmu oznacza kontynuację, która jest zaprzeczeniem. Tak rozumiany postromantyzm stanowiłby jawne potwierdzenie faktu, że to na zaprzeczeniu romantyzmowi zbudował poeta swoją odrębność³⁰.

27 M. Adamiec: *Oni i Norwid...*, s. 186.

28 W. Rzońca: *Witkacy – Norwid. Projekt komparatystyki dekonstrukcjonistycznej*. Warszawa 1998, s. 42.

29 Idem: *Norwid a romantyzm...*, s. 234.

30 Ibidem, s. 235.

I dalej idą rozważania, które stanowić mogą grunt dla propozycji odejścia od obowiązujących wciąż w naszej historii literatury podziałów, których efektem jest „poszatkovanie” xix wieku na odrębne, przeciwstawiane sobie okresy. Pisze Wiesław Rzońca:

Dzieło Norwida jest więc u podstaw hybrydyczne³¹.

Pragnę podkreślić, że romantyzm i premodernizm nie wykluczają się, lecz uzupełniają i stanowią rys faktycznej historycznej Norwidowej „międzyepokowości”. Jednak to „między” jest sprawą schematyczności pojęć historycznoliterackich, nie zaś sprzeczności (!) w samym dziele autora *Stygmatu*³².

Konkluduje więc:

[...] rozważania estetyczne Norwida i poetyka jego późnej epiki oraz liryki nie dają się zawrzeć ani w ramach romantyzmu, ani pozytywizmu. Modernizm zaś, z założenia eklektyczny, pozwala na współistnienie motywów romantycznych, oświeceniowego racjonalizmu, a również barokowego kontrapunktu³³.

O związku modernizmu z romantyzmem pisał też – może nieco przewrotnie – Edward Kasperski: „Modernizm stał się kukułczym jajem oświecenia w romantyzmie”³⁴.

31 Ibidem, s. 231.

32 W. Rzońca: *Premodernizm Norwida...*, s. 114.

33 Ibidem, s. 130.

34 E. Kasperski: *Gatunki, logos, dyskurs. Wprowadzenie do genologii Norwida*. W: *Genologia Cypriana Norwida*. Red. A. Kuik-Kalinowska. Słupsk 2005, s. 13.

Czy jest więc jakiś sposób wyjścia poza dylemat nakazujący w twórczości Norwida szukać dowodów na jego związek z romantyzmem bądź innymi prądami? Przyjmijmy więc jako pewnik, że twórczość Norwida nie mieści się ramach jednego prądu literackiego czy epoki i znaleźć w niej możemy nawiązania do różnych dziewiętnastowiecznych tendencji. Wydaje się, że jedynym rozwiązaniem jest przyjęcie w przypadku jego pisarstwa zdobywającej sobie w ostatnich latach coraz więcej zwolenników koncepcji dziewiętnastowieczności literatury pozwalającej na odejście od drobiazgowych podziałów na kilka epok literackich i widzenie całego wieku XIX jako pewnej kulturowej całości. Pisał tak o tym Józef Bachórz w artykule *O potrzebie scalania polskiego wieku XIX* otwierającym numer rocznika „Wiek XIX” zatytułowanego właśnie *Dziewiętnastowieczność* i poświęconego temu problemowi: „[...] pojęcie dziewiętnastowieczności zyskuje prawo obywatelstwa w periodyzacji literatury polskiej. Staje się ono formułą scalającą różne fazy i prądy kultury – w tym i literatury [...]”³⁵.

Dzięki temu bardziej chyba zrozumiały stanie się dla nas nie tylko przypadek twórczości Cypriana Norwida piszącego w dużym stopniu ponad zgiełkiem literackich targowisk, ale i np. powieści Kraszewskiego, unieważniając w ten sposób często zadawane pytanie, czy Norwid był romantykiem. Odpowiedź wtedy będzie oczywista – i Kraszewski, i Norwid byli po prostu pisarzami dziewiętnastowiecznymi, sięgającymi po różne tematy i posługującymi się różnymi poetykami, których tak wiele dostarczało im całe to stulecie.

35 J. Bachórz: *O potrzebie scalania polskiego wieku XIX*. „Wiek XIX”, 2008, s. 18.

- Adamiec M.: *Oni i Norwid, Problemy odbioru twórczości Cypriana Norwida w latach 1840–1883*. Wrocław 1991.
- Bachórz J.: *O potrzebie scalania polskiego wieku XIX*. „Wiek XIX”, 2008.
- Bibliografia interpretacji wierszy Cypriana Norwida*. Oprac. A. Cedro, P. Chlebowski, J. Fert. Lublin 2001.
- Braun K.: *Poetycki teatr Norwida*. W: „Dramat życia prawdę wyrabiający”. *Materiały Norwidowskiej Sesji Naukowej*. Jelenia Góra 6–7 maja 1983. Red. M. Inglot. Wrocław 1985.
- Brodziński K.: *O klasycyzmie i romantyzmie także o duchu poezji polskiej*. Oprac. J. Kulczycka-Saloni. Wrocław 1948.
- Brodziński K.: *O klasycyzmie i romantyzmie także o duchu poezji polskiej*. W: *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1801–1830*. Oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński. Warszawa 1995.
- Chlebowski P.: *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa”. Ku eposowi chrześcijańskiej*. Lublin 2000.
- Cysewski K.: *Wokół „Pióra” i „Adama Krafca” (tezy i zbliżenia)*. W: *Czytając Norwida*. Red. S. Rzepczyński. Słupsk 1995.
- Dobrzyńska T.: *Metafora*. Wrocław 1984.
- Fabianowski A.: *Cyprian Norwid wobec kwestii żydowskiej*. W: *Norwid – nasz współczesny*. Red. C.P. Dutka. Zielona Góra 2002.
- Fert J.: *Norwid poeta dialogu*. Wrocław 1982.
- Goliński F.N.: *O wymowie i poezji*. W: *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1801–1830*. Oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński. Warszawa 1995.
- Janion M.: *Zmierzch paradygmatu*. W: *Eadem: Do Europy tak, ale z naszymi umarłymi*. Warszawa 2000.

- Kadyjewska A.: *Norwidowskie rozmowy umarłych – dialog postaci i epok*. W: *Liryka Cypriana Norwida*. Red. P. Chlebowski, W. Toruń. Lublin 2003.
- Kasperski E.: *Dyskursy romantyków. Norwid i inni*. Warszawa 2003.
- Kasperski E.: *Gatunki, logos, dyskurs. Wprowadzenie do genologii Norwida*. W: *Genologia Cypriana Norwida*. Red. A. Kuik-Kalinowska. Słupsk 2005.
- Kasperski E.: „Północne my syny... Wschodowej historii...”. *Norwid, Polska i północ*. W: *Norwid – nasz współczesny*. Red. C.P. Dutka. Zielona Góra 2002.
- Kasperski E.: *Symbolizm Norwida w kontekście porównawczym*. W: *Symbol w dziele Cypriana Norwida*. Red. W. Rzońca. Warszawa 2011.
- Kasperski E.: *Wolność i forma. Dwa bieguny liryki Cypriana. Norwida* W: *Liryka Cypriana Norwida*. Red. P. Chlebowski, W. Toruń. Lublin 2003.
- Kossowski S.: *Konstanty Gąszyński a Lucjan Siemieński w latach 1851–66. Rozdział z dziejów epistolografii romantycznej*. W: *Idem: Wśród romantyków i romantyzmu. Z życia i twórczości poetów z ośmioma podobiznami*. Warszawa 1916.
- Kostkiewiczowa T.: „W Weronie”. W: *Cypriana Norwida kształt prawdy i miłości. Analizy i interpretacje*. Red. S. Makowski. Warszawa 1986.
- Kraśński Z.: *Listy do Cieszkowskiego, Jaroszyńskiego, Trentowskiego*. Oprac. Z. Sudolski. T. I. Warszawa 1988.
- Kridl M.: *O lirykach Norwida*. „Droga” 1933, nr 2. W: *Norwid. Z dziejów recepcji twórczości*. Oprac. M. Inglot. Warszawa 1983.
- Krynicky R.: „Wygłos pierwszy”. „Nurt” 1971, nr 9.
- Kubacki W.: *Łzy czy kamienie?*. „Poezja” 1984.
- Kuik-Kalinowska A.: *Cypriana Norwida „Czarne kwiaty” i „Białe kwiaty”. Konteksty – poetyka – idee*. Słupsk 2002.
- Kvapil F.: *Pierwszy polski symbolista*. W: *Norwid. Z dziejów recepcji twórczości*. Wybór, oprac. i wstęp M. Inglot. Warszawa 1983.

- Libera Z.: *Dziedzictwo poezji Jana Kochanowskiego w literaturze późniejszej*. W: *Jan Kochanowski i kultura odrodzenia*. Red. Z. Libera, M. Żurowski. Warszawa 1985.
- Lisowski Z.: Czy „W Weronie” jest swoistą wersją „Romantyczności”. „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Rzeszowie” 1976.
- Lyszczyna J.: „Kontuszone pogadanki” Konstantego Gąszyńskiego. W: *Cykl literacki w Polsce*. Red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska. Białystok 2001.
- Lyszczyna J.: *Mit napoleoński w „Panu Tadeuszu”*. W: „*Pan Tadeusz*” i jego dziedzictwo. *Poemat*. Red. B. Dopart, F. Ziejka. Kraków 1999.
- Lyszczyna J.: *Romantycy – nasi współcześni?*. „Postscriptum” 2002, nr 4.
- Lyszczyna J.: *Romantyczna sugestia autobiografizmu tekstu*. W: *Biografie romantycznych poetów*. Red. Z. Trojanowiczowa, J. Borowczyk. Poznań 2007.
- Lyszczyna J.: *Romantyczne odkrycie historycznego wymiaru współczesności*. W: *Pejzaże kultury. Prace ofiarowane Profesorowi Jackowi Kolbuszewskiemu w 65. rocznicę jego urodzin*. Red. W. Dynak, M. Ursel. Wrocław 2005.
- Lyszczyna J.: *Tradycja romantyczna wobec przemian współczesnego świata*. In: *Science and quality of life. Prospects and challenges of the III Millennium*. „Studium Vilnense” 2000. Vol. 9, no. 2. Vilnius 2001.
- Łapiński Z.: *Norwid*. Kraków 1984.
- Mickiewicz A.: *Dzieła*. T. I: *Wiersze*. Oprac. C. Zgorzelski. Warszawa 1993.
- Mickiewicz A.: *Dzieła*. T. 4: *Pan Tadeusz*. Oprac. Z.J. Nowak. Warszawa 1995.
- Mickiewicz A.: *Dzieła*. T. 7: *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy*. Oprac. J. Maślanka. Warszawa 1997.
- Mikucki W.: *Nad wierszem Cypriana Norwida „Wspomnienie wioski”*. W: *Norwid – nasz współczesny*. Red. C.P. Dutka. Zielona Góra 2002.
- Mochacki M.: *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*. Oprac. Z. Skibiński. Łódź 1985.

- Mochnicki M.: *Pisma krytyczne i polityczne*. Wybór i oprac. J. Kubiak, E. Nowicka, Z. Przychodniak. T. I. Kraków 1996.
- Morawski F.: *Klasycy i romantycy polscy w dwóch listach*. W: *Poezja polska 1800–1830*. Oprac. Z. Libera. Warszawa 1984.
- Norwid C.: *Pisma wszystkie*. Oprac. J.W. Gomulicki. Warszawa 1971.
- Norwid C.: *Vade-mecum*. Oprac. J. Fert. Wrocław 1990.
- Norwid: *Z dziejów recepcji twórczości*. Oprac. M. Ingłot. Warszawa 1983.
- Nowicka E.: *O dialogowości „Vade-mecum” Cypriana Kamila Norwida*. „Ruch Literacki” 1979, nr 5.
- Odyniec A.E.: *Listy z podróży*. Oprac. H. Życzyński. Wrocław 2005.
- Opacki I.: *Odwrócona elegia*. W: Idem: *Odwrócona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*. Katowice 1999.
- Opacki I.: *Z zagadnień polskiego cyklu sonetowego w polskim romantyzmie*. W: Idem: *Odwrócona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*. Katowice 1999.
- Piechota M.: *O tytułach dzieł literackich w pierwszej połowie XIX wieku*. Katowice 1992.
- Pigoń S.: *Jan Kochanowski w sądach romantyków*. W: *Pamiętnik Zjazdu Naukowego im. J. Kochanowskiego w Krakowie 8 i 9 czerwca 1930 r.* Kraków 1931.
- Podraza-Kwiatkowska M.: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków 1975.
- Poezja polska XVIII wieku*. Oprac. Z. Libera. Warszawa 1983.
- Półkoźic A. [Niewiarowski A.]: *Cyprian Kamil Norwid. Sylwetka pośmiertna*. „Wiek” 1884, nr 22. W: *Norwid. Z dziejów recepcji twórczości*. Oprac. M. Ingłot. Warszawa 1983.
- Puchalska I.: *Improwizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim*. Kraków 2013.
- Puzynina J.: *Polemiki interpretacyjne wokół dwóch wierszy z cyklu „Vade-mecum”*. „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 4.

- [Ropelewski S.:] *Wspomnienie o piśmiennictwie polskim w emigracji*. „Kalendarz Pielgrzymstwa Polskiego na Rok 1840”.
- Rzepczyński S.: *Wokół nowel „włoskich” Norwida*. Słupsk 1996.
- Rzońca W.: *Norwid a romantyzm polski*. Warszawa 2005.
- Rzońca W.: *Norwid – poeta pisma. Próba dekonstrukcji dzieła*. Warszawa 1995.
- Rzońca W.: *Premodernizm Norwida – na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku*. Warszawa 2013.
- Śarniecki Z.: *Cyprian Norwid*. „Echo” 1877, nr 1. W: *Norwid. Z dziejów recepcji twórczości*. Oprac. M. Inglot. Warszawa 1983.
- Sawicki S.: *Norwida walka z formą*. Warszawa 1986.
- Skwarczyńska S.: *Nie dostrzeżony problem podstawowy genealogii*. W: *Problemy teorii literatury*. Wybór H. Markiewicz. Wrocław–Warszawa–Kraków 1967.
- Słowacki E.: *O poezji w ogólności*. W: *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1801–1830*. Oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński. Warszawa 1995.
- Słowacki J.: *Dzieła*. Red. J. Krzyżanowski. T. 2: *Poematy*. Oprac. E. Sawrymowicz. Wrocław 1959.
- Stanisz M.: *Wczesnoromantyczne spory o poezję*. Kraków 1998.
- Stefanowska Z.: *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*. Lublin 1993.
- Sudolski Z.: *Norwid. Opowieść biograficzna*. Warszawa 2003.
- Sulima R.: „*Kolebka pieśni*”. W: *Cypriana Norwida kształt prawdy i miłości. Analizy i interpretacje*. Red. S. Makowski. Warszawa 1986.
- Szturc W.: *Archeologia wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie*. Kraków 2001.
- Śliwiński M.: *Norwid wobec antyčno-średniowiecznej tradycji uniwersalizmu europejskiego*. Słupsk 1992.
- Śniedziwski P.: *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*. Poznań 2008.
- Toruń W.: *Wokół Norwidowej koncepcji słowa*. Lublin 2003.

- Trojanowicz Z.: *Rzecz o młodości Norwida*. Poznań 1968.
- Trojanowiczowa Z.: „Cywilizacja” Norwida. *Propozycja nowej lektury*. W: Eadem: *Romantyzm. Od poetyki do polityki. Interpretacje i materiały*. Kraków 2010.
- Trojanowiczowa Z.: „Moje piosnki” Norwida. *Próba nowej lektury*. „Studia Polonistyczne” 1983/1984. Poznań 1984.
- Trojanowiczowa Z.: *Norwid wobec Mickiewicza*. W: Eadem: *Romantyzm. Od poetyki do polityki. Interpretacje i materiały*. Kraków 2010.
- Trojanowiczowa Z.: *Ostatni spór romantyczny Cyprian Norwid – Julian Klaczko*. Warszawa 1981.
- Trznadel J.: *Czytania Norwida. Próby*. Warszawa 1978.
- Weintraub W.: *Improwizacja*. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa. Wrocław 1991.
- Weintraub W.: *Norwid – Puszkina. „Spartakus” i strofa „Oniegiusa”*. W: Idem: *Od Reja do Boya*. Warszawa 1977.
- Woronicz J.P.: *Pisma wybrane*. Wstęp, wybór i komentarz M. Nesteruk, Z. Rejman. Warszawa 1993.
- Wyka K.: *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje*. Kraków 1989.
- Wyka K.: *Norwid nieobecny. „Odrodzenie” 1945*. W: *Norwid: Z dziejów recepcji twórczości*. Oprac. M. Ingłot. Warszawa 1983.
- Wyka K.: *Pokolenia literackie*. Kraków 1997.
- Zeler B.: *Cygan refleksyjny (kilka uwag o wizji człowieka w liryce Seweryna Filleborna)*. W: „Prace Historycznoliterackie”. T. 17: *Podróż i historia. Z literatury Oświecenia i Romantyzmu*. Red. Z.J. Nowak, I. Opacki. Katowice 1980.
- Żurowski M.: *Norwid i symboliści*. Warszawa 1964.

- Abramowicz Leopold 113, 143
 Adamiec Marek 129, 133, 144, 147
 Aleksander II, car Rosji 113, 118
- Bachórz Józef 112, 146–147, 152
 Balzak (właśc. Honoré de Balzac) 123
 Bem Józef 73
 Berezowski Antoni 113, 117–119
 Borowczyk Jerzy 107, 149
 Boy (właśc. Tadeusz Żeleński) 143, 152
 Braun Kazimierz 138, 147
 Brockhaus Friedrich Arnold 121
 Brodziński Kazimierz 32, 101, 147
- Camões Luis de 73
 Cedro Adam 80, 147
 Chlebowski Piotr 53, 80, 132, 141–143, 147–148
 Chopin Fryderyk 15, 73, 76–77
 Chrystus 54
 Cieszkowski August 49, 100–101, 148
- Cysewski Kazimierz 39–40, 147
 Czartoryscy 123
- Dante Alighieri 73
 Dąbrowski Jan Henryk 50
 Deotyma (właśc. Jadwiga Łuszczewska) 28
 Dobrzyńska Teresa 82, 147
 Dopart Bogusław 51, 149
 Dumas Aleksander 123
 Dutka Czesław Paweł 95, 147–149
 Dynak Władysław 72, 149
 Dziekoński Józef Bohdan 13, 27
- Fabianowski Andrzej 95, 147
 Fert Józef 22, 80, 91, 103, 108, 123–124, 147, 150
 Filleborn Seweryn 13, 27, 39, 152
- Gaszyński Konstanty 100, 104, 124, 148–149
 Giller Agaton 126
 Golański Filip Nierusz 102, 147
 Goliński Zbigniew 101, 147, 151

Gomulicki Juliusz Wiktor

7, 15, 79–80, 150

Goszczyński Seweryn 126

Inglot Mieczysław 30, 71,

79, 93, 94, 98, 129, 131,

138, 147–148, 150–152

Jakowska Krystyna 104, 149

Janion Maria 64, 147

Jaroszyński Edward 101, 148

Jung Carl Gustaw 22

Juliusz Cezar 53, 55–58

Kadyjewska Anna 53, 148

Kasperski Edward 71, 94,

96, 135–136, 141, 145, 148

Katarzyna II, cesarzowa Rosji 126

Klaczko Julian 49, 152

Kniaźnin Franciszek Dionizy 123

Kochanowski Jan 31–32, 36,

102, 149–150

Kolbuszewski Jacek 72, 149

Kolumb Krzysztof 73

Konstantyn I Wielki,

cesarz rzymski 125

Kossowski Stanisław 100, 148

Kostkiewiczowa Teresa

80, 101, 147–148, 151

Kościuszko Tadeusz 73

Kowalczykowa Alina 112, 152

Koźmian Kajetan 50, 55, 124

Krafft Adam 40–41

Kraśński Wincenty 124

Kraśński Zygmunt 13, 61,

64, 97, 100–101, 124, 126,

134, 136, 138–139, 148

Kraszewski Józef Ignacy

8, 123, 146

Kridl Manfred 93, 131, 148

Krynicky Ryszard 19, 148

Krzyżanowski Julian 128, 151

Kubacki Wacław 80, 83, 148

Kubiak Jacek 20, 149

Kuik-Kalinowska Adela

11, 140, 146, 148

Kulczycka-Saloni Janina 32, 147

Kvapil František 30, 71, 148

Lenartowicz Teofil 13, 61

Libelt Karol 49

Libera Zdzisław 32,

48, 102, 148–150

Lisowski Zbigniew 83, 149

- Lyszczyna Jacek 51, 63,
72, 104, 107, 149
- Łapiński Zdzisław 139, 149
- Łuszczewscy 124
- Makowski Stanisław
19, 80, 148, 151
- Malewski Zygmunt 93
- Mallarmé Stephane 71, 151
- Markiewicz Henryk III, 151
- Maślanka Julian 32, 149
- Matejko Jan 118
- Mickiewicz Adam 7, 13, 29–35, 37,
46–47, 49–50, 55, 61, 64, 71, 73,
83, 95, 97, 105, 111, 112, 126–127,
134, 136, 138–139, 141–142, 149
- Mikucki Wiktor 26, 149
- Miłkowski Zygmunt 121
- Mochnacki Maurycy 19–21,
34, 75, 87, 118, 149
- Morawski Franciszek 48, 102, 150
- Napoleon I Bonaparte 51–59, 73
- Nesteruk Małgorzata 152
- Niewiarowski Aleksander [pseud.
A. Półkoźic] 128–129, 150
- Norwid Cyprian 5, 7–8, 11–15,
18–33, 35–40, 42, 45–50, 53–57,
60–67, 69, 71–80, 83–86, 91–95,
97–105, 108, 110–114, 118–121,
124–126, 128–129, 131–141, 143–152
- Nowak Zbigniew Jerzy
39, 55, 149, 152
- Nowicka Elżbieta 19–20, 149–150
- Odyniec Antoni
Edward 127, 150
- Olech Barbara 104, 149
- Olizarowski Tomasz August 121
- Opacki Ireneusz 39, 51,
103, 105, 150, 152
- Peirce Charles Sanders 86
- Piechota Marek III, 150
- Pigoń Stanisław 32, 150
- Plutarch 114
- Podraza-Kwiatkowska
Maria 74, 150
- Poniatowski Józef 54
- Poniatowski Stanisław
August 123
- Półkoźic A., patrz Niewiarowski
Aleksander

- Przesmycki Zenon 92
- Przychodniak Zbigniew 20, 149
- Puchalska Iwona 112, 150
- Puszkין Aleksander
Siergiejewicz 143, 152
- Puzynina Jadwiga 19, 150
- Raczyński Roger 121
- Rej Mikołaj 143, 152
- Rejman Zofia 152
- Ropelewski Stanisław 11, 13, 150
- Rzepczyński Sławomir
40, 139–140, 147, 150
- Rzońca Wiesław 50, 91–92, 95,
98, 137, 142, 143–145, 148, 151
- Sarnecki Zygmunt 98, 151
- Sawicki Stefan 91, 151
- Sawrymowicz Eugeniusz 128, 151
- Schelling Friedrich Wilhelm
Joseph von 87
- Seillière Ernest 132
- Shakespeare William 75
- Siemieński Lucjan 100, 148
- Sierpiński Zenon 13
- Skibiński Ziemowit 118, 149
- Skwarczyńska Stefania 111, 151
- Słowacki Euzebiusz 102, 151
- Słowacki Juliusz 7, 13, 21–22, 29, 34,
46, 51, 61, 64, 67, 71, 92, 95, 105,
111, 126–128, 134, 136–139, 141, 151
- Sokołowska Katarzyna 104, 149
- Sokrates 73
- Stanisław II August Poniatowski,
król Polski 123
- Stanisz Marek 34, 151
- Stefanowska Zofia 14, 45–46,
49–50, 126, 133–134, 151
- Sudolski Zbigniew 101,
120–121, 124, 148, 151
- Sulima Roch 19, 151
- Syrokomla Władysław 29
- Szekspir patrz Shakespeare
William
- Szopen patrz Chopin Fryderyk
- Szturc Włodzimierz 94, 151
- Szyndler Pantaleon 121
- Śliwiński Marian 133, 151
- Śniedziewski Piotr 71, 97, 151
- Thorvaldsen Bertel 54
- Towiański Andrzej 67
- Toruń Włodzimierz 12, 141, 148, 151

Trentowski Bronisław 49, 101, 148

Trojanowiczowa Zofia 14,

25–26, 37, 46, 49–59, 107,

136–137, 149, 151–152

Trznadel Jacek 141, 152

Ujejski Kornel 29, 61, 141

Ursel Marian 72, 149

Wańkowicz Walenty 53

Weintraub Wiktor 112, 143, 152

Węgierska Zofia 121

Witkacy (właśc. Stanisław

Ignacy Witkiewicz) 144

Wolski Włodzimierz 13, 27

Woronicz Jan Paweł 50, 52, 152

Wyka Kazimierz 14,

45, 79, 131–132, 152

Wyspiański Stanisław 93

Zaleski Józef Bohdan 61, 121, 126

Zeler Bogdan 39, 152

Zgorzelski Czesław 35, 83, 149

Ziejka Franciszek 51, 149

Zmorski Roman 13, 27, 113

Żurowski Maciej 30, 32, 149, 152

Życzyński Henryk 127, 150

Summary

The book *Cyprian Norwid. A Poet of the Nineteenth Century* is first and foremost devoted to Norwid's poetic oeuvre. For the author of the monograph, a major point of contention remains treating Norwid mainly as a brilliant philosopher and theologian, which has lately become quite customary. The monograph addresses the issue of Norwid's belonging to a particular literary period: until not so long ago, it seemed obvious to everyone that he was a Romantic, and this view has only recently been challenged. Hence the title of the book – indicating the complexity of the Norwid phenomenon, the poet whose output cannot be contained within a single artistic movement and who, therefore, needs to be studied through a prism of the “nineteenth-century-ness” concept that has been advanced in the recent years.

Le livre *Cyprian Norwid. Poète du XIX^e siècle* est consacré avant tout à l'œuvre poétique de Norwid. L'auteur s'oppose fort intensément au traitement de Norwid – ce qui est devenu très à la mode dans les derniers temps – comme un philosophe ou théologien génial. Le livre aborde également la question de l'appartenance de la poésie de Norwid à une période concrète. Or, jusqu'à ces derniers temps, il paraissait évident à tout le monde que Norwid s'inscrit dans le courant romantique, mais ce n'est que dans les dernières années que ce fait a été contesté d'une manière convaincante. D'où le titre du livre – il s'agissait de présenter la complexité du phénomène de Norwid, dont la création artistique ne se laisse pas enfermer uniquement dans le cadre d'un seul courant, et de se référer à la conception liée au «caractère du dix-neuvième siècle» apparaissant dans les dernières années.

Redakcja
Katarzyna Wyrwas

Projekt okładki
Agata Augustynik

Korekta
Katarzyna Kocur

Projekt typograficzny i łamanie
Agata Augustynik

Copyright © 2016 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-8012-878-1
(wersja drukowana)
ISBN 978-83-8012-879-8
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 10,0 Ark. wyd. 5,5
Papier Alto 90 g Cena 20 zł (+ VAT)

Druk i oprawa
„TOTEM.COM.PL Sp. z o.o.” Sp. K
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław



CENA 20 ZŁ
(+ VAT)

Więcej o książce



ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-8012-878-1